University of Alberta

La prostituta argentina: entre el arquetipo tanguero y su representación contemporánea

by

Stephanie Alicia Hurst

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Spanish and Latin American Studies

Department of Modern Languages and Cultural Studies

Edmonton, Alberta

Spring 2007

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-29883-1
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-29883-1

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Dedication

This work is dedicated to my mother's victory over breast cancer and to the memory of Dr. José Varela.

Abstract

The traditional archetype of the Argentine prostitute is a social construction perpetuating and legitimizing patriarchal attitudes dominant during Argentina's first period of rapid industrialization. By comparing the stereotype found in tango lyrics with her contemporary literary counterpart, this work investigates whether or not the evolution of this stereotype is consistent with the new socio-economic context. As the traditional archetype was born in a period of great social instability, when women were leaving the private sphere, entering the workforce and threatening traditional gender roles, it reflects misogynistic attitudes of the time. One hundred years later, Argentina once again entered a period of great transition, suffering massive (de)industrialization and privatization. Reading the contemporary image over the palimpsest of the traditional one we conclude that traditional patriarchal attitudes remain in a diluted form, and that the contemporary archetype of the prostitute, in the context of Neoliberalism, is a more autonomous figure.

Resumen

El arquetipo tradicional de la prostituta es una construcción social que perpetúa y legitima las actitudes patriarcales que dominaban en la Argentina de su primera época de industrialización. Al comparar el estereotipo encontrado en las letras del tango con su homóloga literaria contemporánea, buscamos revelar si el estereotipo ha evolucionado de una forma coherente con su nuevo contexto socio-económico. El arquetipo tradicional nació en un período de gran inestabilidad social cuando las mujeres dejaban la esfera privada y participaban en la fuerza laboral, amenazando así los papeles tradicionales de género sexual y provocando el misoginismo prevaleciente de entonces. Cien años después, Argentina se encuentra en otra época de gran transición consecuencia de la (des)industrialización y privatización. Concluimos que el misoginismo del pasado persiste en una forma diluida, aunque la figura contemporánea, contextualizada en los tiempos neoliberales, es más autónoma que antes y más apta para enfrentar las actitudes tradicionales.

Indice

Introducción	1
I Prostitución, tango y misoginismo	13
II Prostitución y agencia sexual	40
III Prostitución, globalización e identidad	66
IV Prostitución cibernética y movilidad social	84
Conclusión	107
Bibliografía	112

Acknowledgments

Firstly, I would like to thank Dr. Richard Young, the supervisor of this work, for the endless amounts of time he spent editing, guiding my research, and me. His standards are an inspiration, and the scholarship that he has created over the years will continue to guide me. I would also like to thank my family (Dona included) for all of their support, especially my mother who despite going through chemotherapy while I was writing my thesis was always selflessly there to make my life easier. Lastly, I would like to thank Sheena and Priscila for their empathy and constant cheerleading.

Introducción

No cabe duda que la imagen de la prostituta ha sido una de las máximas expresiones culturales de lo femenino a través de los siglos. Se destaca, concretamente, en la cultura argentina del siglo veinte donde se encuentra configurada en muchos productos de la cultura popular como el cine, la novela folletinesca y el tango. De hecho, se puede rastrear su evolución como icono cultural popular hasta la segunda mitad del siglo diecinueve, la que marca, paralelamente, el comienzo de la historia del tango. La conexión entre el tango y la imagen de la prostituta se evidencia sobre todo en los temas del tango-canción. Mientras que el tango pasaba por el proceso de su desarrollo como fenómeno de la música popular, se desarrollaba también la representación lírica tanguera de la prostituta que la transformaría en arquetipo. Mediante el baile y la canción, el tango transmitió una versión estereotipada de la prostituta por toda la sociedad hasta que penetró la imaginación argentina y se implantó en la conciencia nacional. Su presencia e influencia han sido tantas, que hoy en día, el arquetipo sigue siendo referenciado, o sea que la mujer configurada como prostituta sigue siendo mitificada.

El propósito de este trabajo, pues, es estudiar la imagen de la prostituta en algunos textos literarios argentinos recientes. En particular nos interesa investigar si el estereotipo, tal como se formó en las letras de tango, se ha evolucionado durante el lapso de cien años. Para ello, será imprescindible partir de una consideración del arquetipo tanguero que constituye el antecedente de las formas de representación contemporánea. Además, tomando en cuenta que en el fondo de cada estereotipo se encuentra una ideología social que contribuye a su formación, la yuxtaposición del arquetipo tanguero con su versión contemporánea revelará algunas de las novedades o cambios ideológicos

en torno a la configuración de la mujer como prostituta representativos de los tiempos neoliberales más recientes. Al principio del siglo veinte la imagen de la prostituta se construye sólidamente en el contexto de la nueva cultura de la modernidad. Hoy en día el arquetipo persiste, pero en el contexto neoliberal argentino de los tiempos contemporáneos. Por cierto, aunque se puede argumentar que un estudio de estereotipos y arquetipos es problemático por su tendencia a generalizar y a simplificar la mujer latinoamericana, nos ha parecido un trabajo fructífero en este caso. Como dice Alison MacEwan Scott en su articulo "Women in Latin America: Stereotypes and Social Science," "it is also important that gender stereotypes should be problematized *as* ideologies and studied in their own right, rather than rejected out of hand. Only in this way will we understand how they are perpetuated and modified over time. Literary analysis can have an important role in this kind of work" (MacEwan 26).

No obstante la presencia cultural de la figura de la prostituta, la mujer latinoamericana no salió de los márgenes para entrar en el diálogo académico hasta los 70 del siglo pasado. Según Sueanne Caulfield, en su articulo "The History of Gender in the Historiography of Latin America," el estudio académico de la mujer latinoamericana fue una actividad dominada inicialmente por las Ciencias Sociales que se desarrolló en tres etapas. Una breve explicación de las mismas servirá para mostrar la evolución del estudio académico de la mujer latinoamericana y sus principios rectores para que podamos señalar dónde cabe nuestro trabajo en él. En su primera fase, entre mediados de los 70 hasta mediados de los 80, se enfocaba en buscar un espacio para las historiadoras y la historia femenina; en los nexos entre la militancia feminista latinoamericana, el movimiento trabajadora y la producción escolar; en la dependencia de América Latina en

el mercado global y su impacto sobre la mujer; y en la relación entre el imperialismo norteamericano, las luchas políticas latinoamericanas y el trabajo académico sobre la mujer. La segunda fase, surgida hacia finales de los 80, se destaca primero por las nuevas fuentes archivales y la atención prestada a la historia colonial con un nuevo énfasis en la sexualidad, la moralidad y el sujeto femenino. Ligado a estas investigaciones está el análisis de la historia social, familial y cultural donde se encuentra, además, los estudios sobre la prostitución, la criminalidad y la salud pública. Finalmente, la última fase coincide con la segunda y comienza a manifestarse también hacia el fin de los 80. Sin embargo, esta tercera fase implica una apertura en el estudio de la mujer latinoamericana hacia el estudio del género sexual como fenómeno social y abarca tanto al hombre como a la mujer. El estudio del género sexual intenta analizar el sujeto femenino y masculino en cuanto construcciones sociales y cómo las formas de representarlo sirven para consolidar el poder institucional (Caulfield 452-55).

A la luz de lo anterior, situamos nuestro trabajo entre los métodos y las perspectivas académicos generados durante la segunda y tercera fases. Es un estudio que involucra la historia social, política y económica de Buenos Aires, ya que el desarrollo y subdesarrollo de la ciudad afectan explícitamente la construcción del arquetipo. Al mismo tiempo, el estudio del arquetipo es esencialmente el estudio de una construcción social: la ideología que lo construye proviene de unos propósitos encubiertos destinados a propagar el discurso dominante. Para nuestros propósitos, el arquetipo contemporáneo de la prostituta sirve para indagar en la cuestión de cómo la nueva era de (des)industrialización ha impactado el rol público y privado de la mujer argentina, si el

misoginismo de los siglos diecinueve y veinte subsiste en el veintiuno y cómo se manifiesta nuevamente la lucha femenina en la representación de la prostituta.

Las líneas generales que han nutrido el estudio de la mujer latinoamericana del siglo veintiuno han dado el fruto que nos encontramos cosechando. Como nota Caulfield, "methodological innovations in the historical scholarship on women and gender over the course of the 1970s, 1980s, and 1990s resulted in the collection of vast amounts of data, the accumulation of a rich array of closely analyzed case studies of family and community life, and compelling new ways to understand social identities and power structures in Latin America" (455). En efecto, el estudio académico de la mujer latinoamericana fue enriquecida cuando se abrió la puerta a unas historiadoras cuyas indagaciones en los archivos históricos y culturales, junto con ese nuevo interés en la moralidad femenina, han inspirado trabajos como *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City* (2001), de Katherine Elaine Bliss, *In Defense of Honor: Sexual Morality, Modernity, and Nation in Early Twentieth-Century Brazil* (2000), de Sueanne Caulfield, *Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico 1870-1920* (1999), de Eileen J. Suarez, y *Sex and Danger in Buenos Aires* (1994), de Donna J. Guy.

Aunque predomina en ellos una perspectiva histórica, estos trabajos son indispensables para un análisis literario de la prostituta porque demuestran como la expresión cultural refleja las esferas política y social de los tiempos estudiados, es decir, como la representación de lo femenino ha sido explotado históricamente para consolidar y establecer la autoridad masculina (Caulfield 164). Específicamente, en *Sex and Danger in Buenos Aires,* Donna Guy ofrece un trabajo comprehensivo sobre el papel y la imagen

de la prostitución en relación con el trabajo, la familia y la ciudadanía (Guy 1). En su investigación de los finales del siglo diecinueve y los principios del veinte, Guy hace hincapié en la presión sufrida por la población femenina a consecuencia del rol desempeñado por la mujer. Por una parte, el sector político abogaba por la estructura tradicional de la familia y el papel tradicional de la mujer; por otra, la situación económica requería la presencia femenina en la fuerza laboral. Este conflicto social para la mujer argentina, catalizado por la industrialización, provocó una polémica que se debatía también en Europa y América del Norte en torno a las nuevas ciudades industrializadas e cosmopolitas y se manifestaba en las diversas formas de expresión cultural como los periódicos, la literatura y la música popular.

En su capitulo "Tango, Gender and Politics", Guy acude a unos textos literarios con el propósito de señalar que aunque escritores como Roberto Arlt, Manuel Gálvez y Francisco Sicardi divergen en términos de ideología política, los tres comparten una ansiedad común frente a la mujer argentina. El higienista Sicardi, por ejemplo, era un liberal quien exploraba, en trabajos como *Libro extraño* (1904), el peligro de que una prostituta se transformara de víctima en revolucionaria y se alineara con el anarquismo. El abogado católico Gálvez, usó la imagen de la prostituta para revelar la miseria de sus tiempos y la explotación sufrida por la mujer argentina a consecuencia de la modernización social en Argentina. Libros como *Nacha Régules* (1919) "emphasized the critical role that women's religion played in moral salvation" (Guy 165). Arlt empleaba, igualmente, la representación de la prostituta en su libro *Los siete locos* (1929) al mostrar la amarga realidad con respecto al crimen y la pobreza de la Buenos Aires barrial. Sin embargo, Arlt no creía en la salvación moral propagada por Gálvez. Los tres escritores,

aunque separados políticamente, se asemejan, pues, en su empleo de la imagen de la prostituta para expresar el problemático papel de la mujer en la sociedad moderna:

> To the liberal Sicardi, the conservative Gálvez, and the leftist Arlt, the changing status of women in Argentina was potentially more threatening than anarchism. Sicardi believed that independent women would no longer bear children. Female subordination and self-sacrifice, to Gálvez, were the mainstays of the traditional Catholic family, and the future of society depended on maintaining religion, hierarchy and family. Even to a leftist like Arlt, female empowerment was intolerable at a time when religion was useless and there appeared to be no hope for men. [...]
>
> [...] Although political ideology may have divided the three authors, their male fears of female domination and their concern for immoral and dysfunctional families brought a certain cohesiveness to their discourse. (170-71)

El misoginismo de Arlt, Gálvez y Sicardi, es coherente con la perspectiva masculina que domina la sociedad de fines del siglo diecinueve. Por tanto, aunque *Sex and Danger in Buenos Aires* es principalmente un texto historiográfico, su autora reconoce la importancia de abordar diferentes formas de expresión cultural, sabiendo que en el fondo de los arquetipos femeninos encontrados en estos textos hay una ideología que influye en la sociedad y es influida por ésta.

El tango es una de las expresiones culturales que Guy abarca en su análisis por su impacto sobre la sociedad argentina y empleo de la imagen de la prostituta para expresar el problemático papel de la mujer moderna. Para Guy, el tango era y es una expresión cultural popular argentina que moldea y comunica la identidad sexual. Ella señala, por ejemplo, los motivos asociados con la prostituta encontrados en la temática tanguera para subrayar su función como metáfora de ciertos problemas sociales nacidos de la modernización. Puesto que el tango está entretejido en la estructura de la nación argentina, sirve como texto ideal para un análisis de estereotipos. Es decir, el arquetipo tanguero de la prostituta incorpora algunos de los efectos de una sociedad en transición.

La industrialización desestableció el rol social de la mujer y provocó la ansiedad del hombre inquieto por el nuevo comportamiento femenino. En vez de quedarse restringida a la esfera privada, la mujer moderna empezaba a desempeñar un nuevo papel social que desafiaba el mundo masculino. Puesto que, en el contexto social, el hombre y la mujer siempre habían figurado como contrapartes, la nueva libertad femenina usurpaba la identidad masculina, invirtiendo así la identidad tradicional de los géneros sexuales. Es decir, tradicionalmente, la sexualidad, el consumo y el ascenso social eran atributos del mundo masculino y la única manera con la que una mujer podía asociarse con ellos era a través del casamiento. Con la industrialización, sin embargo, una mujer soltera podía participar activamente en ese mundo, pero tenía que consumir para fraternizar con la gente privilegiada. Por eso, cuando ella salió del hogar privado y entró en el espacio cosmopolita de coches, ropa de moda y grandes almacenes, su autonomía quedaba ligada, en realidad, a su capacidad de mantener la ilusión de la riqueza; esa ilusión abría la puerta a un estrato superior, pero, primero, ella tenía que construir la fachada de riqueza para alcanzar la llave. Aunque la mujer podía obtener el empleo legítimo, su sueldo era inferior al del hombre y tenía que dependerse, a veces, en sus encantos sexuales para poder consumir tanto como requería la sociedad cosmopolita.

Ahora bien, la sexualidad, el consumo y el ascenso social que caracterizaban la mujer moderna fueron interpretados por el patriarcado de una manera que difamaran la nueva autonomía y reputación femenina. Con la intención de desacreditar el comportamiento femenino liberal, el tango manifestaba la nueva autonomía femenina en una figura negativa y rapaz como la prostituta. La sexualidad, el consumo y el ascenso social no se vieron nunca como atributos de un papel femenino progresista sino como

características de una mujer mala y hechicera. Por ello, se editaba los nuevos atributos femeninos, convirtiéndolos en formas de manipulación que se comunicaban a través de la hechicería y provocaban la caída, tanto la masculina como la femenina. El arquetipo tanguero de la prostituta, pues, es más que una mera configuración. En ella no sólo se personificaban las ansiedades y las ramificaciones sociales de una sociedad en transición, sino que se cristalizaba y se perpetúaba la ideología que gobernaba la sociedad de entonces.

Por cierto, la industrialización de los siglos diecinueve y veinte tuvo un efecto dramático en la estructura social de Buenos Aires cuyo impacto se encarna y se perpetúa en el estereotipo tanguero de la prostituta. Además, puesto que el tango no ha perdido su vigencia como expresión cultural, la imagen de la prostituta promovida en el pasado no ha dejado de ser un punto de referencia en el presente. Por ello, a raíz de la entrada reciente de Argentina en una nueva época de (re)modernización y (des)industrialización nos preguntamos hasta qué punto la representación de la prostituta en la literatura contemporánea perpetúa el estereotipo tanguero de los siglos pasados. Es decir, la sociedad neoliberal, gobernada por el mercado global y la sed capitalista, implica a la vez tanto la continuidad como un cambio fundamental con respecto al pasado.

El año 1983 marcó el fin de siete años de dictadura militar y la reintroducción del sistema democrático. El partido Radical bajo el liderazgo de Raúl Alfonsín tuvo que enfrentar un camino difícil para reanimar la economía y la sociedad Argentina. Como Peter Lloyd-Sherlock explica en su articulo "Policy, Distribution and Poverty in Argentina since Redemocratization": "the new regime was faced with the double challenge of shoring up the economy and meeting urgent social demands. Between 1983

and 1990 neither of these problems was resolved. The total external debt rose from US$44billion in 1982 to US$63 billion in 1989" (23). Además, durante los 80 el sector manufacturero declinó por un 20% (Smith 46). Por tanto, aunque se intentaban implementar diversos planes económicos para combatir la hiperinflación y el desempleo, en 1989 el gobierno Radical de Alfonsin tuvo que ceder al de Carlos Menem peronista y neoliberal y sus asociados capitalistas como Miguel Roig y Nestor Rapanelli (vicepresidentes del negocio multinacional Bunge y Borne). Bajo el mantra "cirugía sin anestesia" (Smith 53) y las estrategias económicas como el Plan BB y el Plan Cavallo del partido peronista de Menem, la sociedad argentina parecía disfrutar de enormes beneficios. Sin embargo, se trataba de beneficios de poca duración a largo plazo. Pronto se puso evidente la política principal del Menemismo: la privatización masiva y liquidización de las empresas estatales como la eléctrica y la petrolera cuyo impacto devastó a las clases bajas y empobreció a grandes sectores de la clase media (Smith 61). En las palabras de David J. Keeling "Menemization (the term frequently used to describe President Menem's policies) of the country has destroyed the middle class and has accelerated the latinamericanization of Argentina" (208). No cayó como sorpresa, pues, que, en 2001, Argentina sufriera una implosión económica que aumentó la distancia entre los ricos y los pobres y reveló que la democracia había sido un simulacro mantenido en beneficio de las élites corporatistas.

Mientras que la mujer argentina de fines del siglo diecinueve y principios de veinte tuvo que pelear para redefinir su rol social, la del siglo veintiuno, aunque tenía asegurada hasta cierto punto su sitio en la esfera publica, tiene que seguir luchando de nuevo para mantener su sitio a consecuencia de la volatilidad de la economía y la

sociedad argentina. Aunque la época de oro del tango ya pasó hace varias décadas, las ramificaciones de su popularidad siguen repercutiéndose y su temario, junto con su visión paradigmática de la mujer moderna, sigue perpetuándose. El tango es un texto fijado en la conciencia nacional que no ha dejado de ser referenciado y que ha transpuesto a otras expresiones culturales como la literatura y el cine, cristalizando y mitificando así el arquetipo tanguero de la prostituta. Ya que, como citamos antes, el arquetipo fue construido sobre la base de una ideología representativa de una Argentina en transición, sería interesante ver si el arquetipo en sus versiones de hoy está cargado del mismo simbolismo del pasado o si se ha desarrollado y mutado de acuerdo con el nuevo contexto neoliberal. Una comparación entre el arquetipo tanguero y el que se encuentra en la literatura contemporánea revelará si la ideología sobre la que se fundamentó el arquetipo tanguero persiste en la imagen contemporánea. ¿En la versión contemporánea del estereotipo de la prostituta, se notan las consecuencias sociales surgidas a raíz de las nuevas políticas de la (des)industrialización? ¿Existe todavía el misoginismo y la ansiedad masculina con respecto a la autonomía femenina manifestada en su capacidad de consumir, de mejorar su estatus social y de expresarse sexualmente? ¿Tomando en cuenta la figura de la prostituta, cómo se manifiesta la autonomía femenina contemporánea en el contexto neoliberal y cómo reacciona el hombre frente a ella?

Para responder a estas preguntas, pensamos utilizar tres obras de ficción cuyo relato las sitúa en el momento histórico de la pos-dictadura en una sociedad que ya ha enfrentado la crisis económico-política del neoliberalismo. Aunque hay una plétora de textos que cumplen con este criterio, pocos incluyen la figura de la prostituta. Por eso, hemos elegido los textos contemporáneos *Vivir afuera*, *Perra virtual* y *Puerto Apache*.

Vivir afuera (1998), escrito por el sociólogo Rodolfo Enrique Fogwill, presenta un relato polifónico ubicado en 1994. A través de su trama múltiple, se cuenta la narrativa argentina desde los márgenes de la sociedad urbana. Este sitio provee la situación perfecta para revelar y discutir los problemas sociales de una sociedad en transición. Los seis protagonistas de la novela personifican la renovada marginalización y los riesgos sociales como el sida, el desempleo y el racismo que se encuentran en juego en la ciudad porteña. Específicamente, la prostituta Mariana encarna la condición femenina contemporánea y la dificultad de asegurarse un sitio estable económico en una sociedad que se globaliza y se subdesarrolla a la vez.

Puerto Apache (2002) de Juan Martíni, trata, igualmente, de una sociedad marginal ya que versa sobre el bajo mundo y los habitantes de un barrio porteño ocupado. Contado en un estilo que linda con el de la novela negra, este relato muestra las nuevas normas que gobiernan el espacio marginal del siglo veintiuno. Sin agentes del estado para sostener una estructura social tradicional, un ciudadano debe adaptar nuevas armas para sobrevivir. Por tanto, la representación de la prostituta que se exhibe en dos personajes Guada y Maru simboliza la dificultad de sobrevivir en la sociedad neoliberal. Con ellas, se ve a la vez el éxito y el fracaso económico femenino.

El cuento "Perra virtual", del libro *Perra virtual* (1998) de Cristina Civale, cuenta otra historia de marginalización, Sin embargo, ésta no proviene de marginalización económica. Aquí, la prostituta Luz, se destaca porque logra evadir la ruina económica del país. En su caso, la globalización le ha dado acceso a un mercado previamente cerrado a la mujer y ha cambiado la cara de la prostitución convirtiéndola en un recurso económico que no sólo subsiste en la calle sino en el espacio cibernético.

Puesto que el planteamiento más adecuado para nuestro trabajo es una comparación entre el arquetipo tanguero de la prostituta y la imagen configurada en la literatura contemporánea, pensamos hablar primero del temario tanguero y los motivos recurrentes que construyen y denigran a la mujer moderna encarnada en la figura de la prostituta. La amplitud del temario es tal que hemos decidido organizar los tangos de acuerdo con los temas predominantes de la sexualidad, el consumo y el ascenso social femeninos. Aunque muchos son los motivos y los temas que surgen en los tangos, nuestra delimitación sirve para sostener un argumento cohesivo que hace hincapié en la relación entre el arquetipo tradicional y el contemporáneo. Con el objetivo en mente de mantener un hilo a través de nuestro trabajo, los capítulos dedicados a la representación contemporánea tocarán los mismos temas que emergen en el capitulo sobre el tango comentados en el mismo orden. El primer capitulo, dedicado al tango, pues, empieza con una interpretación de la sexualidad femenina estereotipada en la imagen de la prostituta, y luego, enfoca en la nueva sociedad cosmopolita y el nuevo papel de la consumidora. Por fin, los tangos elegidos reflejan como la sexualidad y el consumo parecen facilitar el ascenso social femenino. A raíz de estas reflexiones, nuestro estudio adoptará el mismo temario, empleando los temas citados como puntos de partidos para los capítulos que versan sobre los textos más recientes. Por ello, la sexualidad femenina y sus nuevas manifestaciones encontradas en los textos contemporáneos constituyen el segundo capitulo; el consumo femenino de la contemporaneidad es el tema del tercer capitulo; y el ascenso social tal como se alcanza en los tiempos neoliberales es el sujeto del cuarto capitulo.

Capitulo I

Prostitución, tango y misoginismo

En su articulo "Buenos Aires as a Commercial-Bureaucratic City, 1880-1910: Characteristics of a City's Orientation" (1972) Stephen Scobie declara: "Argentina's capital city and major port grew and prospered in the late nineteenth century far more than most other world cities [...]. For a period the development of Buenos Aires largely determined the course of national evolution, and the city virtually became the nation" (1035). La significación de estas palabras sigue resonando hoy en día. Es imposible pensar en Argentina sin pensar en su capital Buenos Aires, la ciudad cuyo cosmopolitismo se remonta a los inmigrantes y su primera fase de industrialización. Es decir, en el año 1876 Argentina abrió sus puertas a todos los inmigrantes menos los enfermos y los locos (Solberg 7-8). A consecuencia de una política de inmigración sin límites, la población nacional casi se dobló con un aumento de dos millones de personas entre los años 1869 y 1895. Un millón de los nuevos habitantes eran inmigrantes que transformaron radicalmente la composición demográfica del país. Otros factores, por cierto, contribuyeron a la explosión demográfica, pero fue la inmigración europea que tuvo el impacto más profundo: "a trickle of migration from the Argentine provinces; a rapid fall in the death rate after 1900 because of improved public health and sanitation; a continued high birthrate, especially among immigrant women; and, most important, a massive influx of immigration from Southern Europe— all of these contributed to the demographic explosion" (Scobie 1045).

Los inmigrantes y la industrialización están tan entretejidos en la construcción de Buenos Aires que han llegado a ser dos de los símbolos más potentes de la conciencia

argentina nacional. Estos símbolos se encuentran, además, en el tango ya que esta expresión cultural porteña refleja, a la vez que construye, la psique nacional. El tango, más que una foto que conserva una imagen estática de la ciudad en un momento histórico determinado, capta la estructura material y social de Buenos Aires. Es decir, la historia, la cultura y la conciencia nacional argentina se encuentran entremezcladas y propagadas por sus letras. Además, el baile refleja los conflictos raciales y sexuales que nacieron en el contexto de la urbanización masiva. Como explica Marta E. Savigliano en *Tango and the Political Economy of Passion*, "tango started as a dance, a tense dance, in which a male/female embrace tried to heal the racial and class displacement provoked by urbanization and war"(Savigliano 30). Ella añade que la coreografía emergió de la admiración y el desdén sentidos mutuamente por las diferentes etnias, razas y clases que compartían el mismo espacio urbano (Savigliano 32). La imagen de esa Buenos Aires, que incorporaba al inmigrante, la nueva industria, la nueva infraestructura urbana y el sueño argentino de una vida mejor se transmitía a través del tango y tocó a todos los estratos sociales, mientras, con los movimientos severos y violentos del baile, se intentaba curar los males sociales que aquejaban a Argentina en aquel entonces (Savigliano 38). Más que un baile o canción, pues, el tango reflejaba y prestaba coherencia al momento cumbre cuando Buenos Aires pasaba por un proceso de transición y se iba definiendo.

La rápida industrialización y redefinición de Argentina que marcan el fin del siglo diecinueve y el principio del veinte provocó la entrada de la mujer a la esfera pública del trabajo dominado hasta entonces por el empleo masculino. Su salida del hogar doméstico incendió una polémica nacional en torno al papel de la mujer en la modernidad, como

señala María del Carmen Feijoó en su articulo "Las trabajadoras porteñas a comienzos del siglo": "mujer y trabajo vistos como problema fue un tema que, por los menos durante el periodo comprendido entre 1880 y 1914, alcanzó singular resonancia en la discusión pública alrededor de los caminos que marcarían el proceso de transformación de la sociedad criolla a la Argentina moderna" (284). Desde una perspectiva masculina, conservadora y católica, la trabajadora porteña ponía en peligro a la familia criolla tradicional de modo que hacía falta buscar los medios necesarios para convencer a la población femenina de que no entrara a la fuerza laboral. Por ello, se desarrolló una visión general de la mujer que la asociaba con la imagen devastadora de la prostituta y servía como contraste a la buena conducta femenina al señalar el destino trágico que le esperaba a la mujer autónoma.

La nueva paranoia masculina sobre la mujer moderna emergió, igualmente, en los debates políticos y sociales en torno al tráfico de blancas y la mujer inmigrante. Aunque Buenos Aires no era la única ciudad latinoamericana donde la comercialización del sexo constituía un problema social, llegó a ser el arquetipo de la ciudad del pecado y, consecuentemente, uno de los pivotes alrededor de los cuales los organismos europeos combatieron en contra de la trata de blancas. Sin embargo, el miedo que tenían las naciones europeas frente al tráfico de sus ciudadanas se basaba en una perspectiva nacionalista patriarcal y el deseo de controlar la inmigración de la mujer más que en una realidad generalizada:

> Fears of white slavery in Buenos Aires were directly linked to European disapproval of female migration. Racism, nationalism, and religious bigotry fueled anxieties. Men could travel safely abroad, but unescorted women faced sexual danger. Women uncontrolled by family or nation could end up marrying unacceptable foreigners of any race and losing their nationality. Duped into sexual slavery, they brought shame to their homelands. In many ways the white slavery

> debate was the quintessential discourse on how presumed dangers of female immigration linked gender and family issues to national identity and international prejudice. (Guy 7)

La inmigración femenina y la prostitución fueron vistas como una plaga nacional, pero la realidad es que fueron consecuencias casi inevitables de la modernización de Argentina. Entre los años 1880 y 1920 el país recibió tres millones de inmigrantes llegados en busca de una vida mejor. Aunque el gobierno promovía la inmigración a las regiones rurales para poblar las pampas y animar la industria agrícola, con el tiempo, los inmigrantes congregaban en los centros urbanos (Romero 117). Esta explosión demográfica cambió la estructura de la ciudad y causó una desproporción demográfica significativa entre la capital y el interior. Puesto que la mayoría de los inmigrantes habían dejado la pobreza de su país motivados por la esperanza de mejoramiento económico en Argentina, no tenían el capital necesario para comprar terreno en las afueras de la ciudad. En su libro *The Spatial Evolution of Greater Buenos Aires, Argentina, 1870-1930,* Charles S. Sargent nota: "the unskilled, low-income worker, often recent immigrant with little or no savings and without access to the limited amounts of institutional credit, lacked the capital to either buy a lot on the periphery or to finance home construction" (Sargent 29). Para acomodar el crecimiento inédito de la nueva población trabajadora sin recursos económicos, se tenía que acudir en Buenos Aires a soluciones habitacionales innovadoras como el conventillo, un tipo de alojamiento barato para múltiples inquilinos construido en las cercanías del local del trabajo.

En el conventillo muchos inmigrantes/obreros compartían una sola habitación; hasta seis hombres o más se alojaban a veces en el mismo cuarto (Sargent 150). Además, las circunstancias que favorecían la inmigración masculina produjeron una distribución

desproporcional entre los géneros de tres hombres por cada dos mujeres (Scobie, *Plaza* 7). No obstante, aunque la inmigración favorecía la población masculina, Buenos Aires recibió mujeres inmigrantes del extranjero y trabajadoras de las regiones costales y litorales. Dada la mecanización en el campo, la mujer argentina se hallaba marginalizada de la industria agrícola y, por ello, fue a la capital en busca de trabajo (Guy, "Women" 77). Allí, podía encontrar empleo en la esfera privada, el hogar, como cocinera, empleada de lavandería, costurera o modista (Walter 13). Pese a las posibilidades laborales en la ciudad, la mujer fue explotada y su pobre sueldo solía servir para suplementar los ingresos familiares, sin ser suficiente para la sobrevivencia de una mujer autónoma:

> In order to supplement family incomes, women and children often worked as long hours as men, frequently in cramped, unhealthy surroundings. Most children attended the first grades of elementary school, but those from the poorer families went to work at the age of nine or ten. Producers of cigarettes, matches, hats, buttons, and burlap bags invariably turned to cheap labor—women and children. These shops, which employed anywhere from a dozen to several hundred workers, also saved on light, ventilation, and space. Rarely did women and children, as marginal wage wage earners, effectively protest such economies. (Scobie 143)

Las mujeres constituían un 40 % de la fuerza laboral sin calificados en 1914, y sus sueldos eran inferiores a sus homólogos masculinos. Por eso, necesitaban buscar otras fuentes de ingresos para suplementar la vida. Como nota Donna Guy "prostitution patterns responded more to immigration and urban-based activities that partially integrated women into the paid labor force but rarely provided working-class families a decent wage" (Guy, "Women" 75). La disparidad económica entre hombres y mujeres, la explotación sufrida por la trabajadora, las condiciones deplorables del trabajo y la desproporción de géneros proveían una necesidad económica que facilitaba un ambiente donde la prostitución podía florecer. La realidad es que la prostitución sólo representaba

otro medio de explotación sin cambiar la condición económico-social de la mujer de entonces.

No cabe duda que el aumento de la prostitución fue un resultado de la industrialización, que cambiaba el tejido social argentino y desestabilizaba el papel tradicional de la mujer. Sin embargo, la prostitución también fue una practica con la que los sectores medios y altos metaforizaban a la clase baja y el futuro de Argentina. Es decir, entre la nueva población de inmigrantes y el sector trabajador, el rol tradicional femenino de esposa y madre fue eclipsado por el nuevo rol de productora (Guy 44). En su nuevo papel, la mujer argentina extendía su alcance fuera del hogar. La autonomía femenina desempeñada en estas zonas llegó a ser en aquel entonces sinónima de una conducta reprensible porque amenazaba los papeles sociales tradicionales, tanto masculino como femenino. Para desacreditar los nuevos derechos gozados por la mujer autónoma con respecto a la sexualidad, la movilidad social y el consumo, se intentó asociarlos con una figura marginalizada, empleando el estereotipo de la prostituta para fomentar actitudes negativas frente a la presencia femenina en el dominio público y su nuevo papel en el mundo moderno.

Ahora bien, el tango como expresión cultural popular empleaba y propagaba el estereotipo de la prostituta. Como baile y canción, el tango se desarrolló paralelamente con la industrialización y la inmigración masiva, convirtiéndose en uno de los símbolos culturales más identificables de la nación moderna. El tango emergió como baile hacia 1860 en las zonas orilleras de Buenos Aires y Montevideo (Guy 142). Su primera época, la llamada era de burdel, transcurre entre 1870 y 1918, dejando una impronta imborrable en la cultura argentina. Puesto que las prostitutas fueron las primeras mujeres que lo

bailaban, el tango fue estigmatizado cómo entretenimiento de hombres y fuente de ingreso económico para las mujeres pobres e "inmorales" (Guy 142). Posteriormente, cuando entró en su época de oro (1917-1935), ganó una fama internacional y podía desprenderse hasta cierto punto de su reputación escandalosa.

No obstante, aunque el tango perdió su asociación exclusiva con los sectores bajos, la prostituta no dejó de tener un papel protagónico en las letras del tango-canción. Es decir, además del baile, el tango es, también una canción nostálgica que evoca los tiempos pasados de Buenos Aires al principio de su industrialización. Al evocar la ciudad porteña en su temario con sus calles, burdeles y habitantes, de los que la prostituta formaba una parte histórica innegable, ella protagonizaba muchos de los relatos y las situaciones contadas. Ya en su época de oro, los temas del tango sentimentalizaban la época de burdel cuando la prostitucion florecía. Por otra parte, se empleaba la figura de la prostituta para hacer hincapié en la condición social de Buenos Aires y expresar añoranzas y ansiedades masculinas en relación con una sociedad en transición. Como nota Donna Guy, "men of other classes, expressing themselves in a variety of ways, discussed the implications of women's independence and sexuality by invoking the theme of prostitution in songs, plays, and novels" (141). El arquetipo tanguero de la prostituta, pues, cumplía un doble rol. Por un lado, simbolizaba un momento histórico de Buenos Aires y, por otro, reflejaba la actitud social que emergió a raíz de ese momento.

La imagen de la prostituta, por tanto, encarna el nuevo rol femenino y el misoginismo inspirado por éste. Puesto que el patriarcado construía la configuración de la prostituta con el propósito de desacreditar los nuevos derechos femeninos, como la sexualidad, el consumo y el ascenso social, los editaban para convertirlos en símbolos de

la conducta reprensible femenina. Elaborando el tema en su libro *Masculinites: Football, Polo and the Tango in Argentina* Eduardo P. Archetti escribe: "women were making choices and challenging conventional mores and moral standards. The tango reflects a male reaction to changes and permits us to analyse the transformation of the imagery of heterosexual relations" (Archetti 133). El siguiente análisis se enfocará, entonces, en algunas de las diversas maneras en que el temario tanguero trata la sexualidad, el consumo y el ascenso social femeninos. Aunque cada canción matiza la figura de la mujer a su manera, esa forma lírica se incline a enfatizar las más nefastas que anticipan el destino de la mujer moderna, o sea de la prostituta. En el fondo de cada motivo se encuentra la paranoia masculina que mitifica a la prostituta con el fin de promover sus propios beneficios y salvar sus deficiencias. En este capitulo, pues, pensamos examinar algunos tangos de la época de industrialización para reflejar como el arquetipo de la prostituta tanguera encarna la autonomía femenina desde la perspectiva del hombre escritor e incita la paranoia masculina a través de su sexualidad, consumo y movilidad social.

Sexualidad femenina y deseo masculino

Aunque la prostitución prosperaba históricamente en Buenos Aires en un momento cuando la población masculina superaba numéricamente la femenina y fue para algunas mujeres una necesidad económica, la prostituta misma que satisfacía el apetito sexual masculino también amenazaba su sentimiento de superioridad. Es decir, con el sexo comercial se promovió cierto nivel de libertad sexual femenina. Sin embargo, la sexualidad expresada a través del arquetipo de la prostituta no representaba una

perspectiva femenina que reflejara esa libertad. En una sociedad gobernada todavía por el hombre, la mujer no tenía el derecho a expresarse sexualmente. Por tanto, la sexualidad configurada en el estereotipo simbolizaba el deseo e inseguridad masculinos y fue, de hecho, un medio masculino usado para controlar el comportamiento femenino de entonces. Para trasmitir esta mezcla de deseo, inseguridad y control había de construir una figura fatalista y, por tanto, la prostituta se presentaba como objeto deseado cuyo triunfo es de corto plazo, y antecedente de su caída económica y social. Los destinos fatalistas femeninos sirven para controlar su autonomía y quitarle el poder a la vez.

La sexualidad de la prostituta en cuanto arquetipo corresponde a la manera en que el deseo masculino la evoca. En las letras del tango, por ejemplo, no se representa la sexualidad de la mujer ni sus deseos. Como nota Savigliano: "Although women are at the center of the polemics, they do not play a central role. Women are, so to speak, the exhibited signifiers" (46). La mujer prostituta está reducida, esencialmente, a una presencia física, o sea a su belleza. Así se evidencia en los tangos donde la mujer es evocada como objeto deseado y siempre desempeña un papel pacífico en la esfera sexual, la cual, en aquellos tiempos, fue representada más en términos románticos que en términos eróticos.

En el tango "Cuesta Abajo[1]" (1934), de Alfredo Le Pera, cuyo contenido resume la historia de un melodrama fílmico de Louis Gasnier (hecho en 1934) del mismo título, el narrador habla de su ruina por haber amado a una mujer manipuladora. Cuenta su desdicha desde una perspectiva autocompasiva y aunque no nota la belleza de la mujer específicamente, la deshumaniza porque no menciona su nombre ni ofrece una perspectiva femenina. De hecho, del principio al fin de su canción nunca emplea el

[1] Los tangos citados provienen del sitio www.todotango.com

pronombre subjetivo femenino, "ella". Lo que más importa al narrador es el sentimiento personal y sus propias emociones, o sea lo que la prostituta evoca en él. Por eso, la historia entera del tango versa sobre él y como se siente a consecuencia de ella. Él se queja, por ejemplo, de que "era, para mí, la vida entera, / como un sol de primavera, / mi esperanza y mi pasión". Aquí, el deseo masculino eclipsa el de la mujer y la repetición del posesivo "mi" enfatiza el derecho de propietario que el hombre ejerce sobre ella. Ella es, en efecto, el objeto de su afecto, sin voz propia. Más adelante, se alude a los sentimientos de esa mujer insignificante sin nombre, pero, en vez de personalizar su identidad, está fragmentada reducida a las partes del cuerpo:

> si aquella boca mentía
> el amor que me ofrecía,
> por aquellos ojos brujos
> yo habría dado siempre más.

Atributos como "aquellos ojos brujos" y "aquella boca que mentía" separan la mujer de su cuerpo, quitándole humanidad y personalidad y pintándola como mala. En la película (que fue hecha en Hollywood para una audiencia internacional), por cierto, se desarrolla la personalidad de la mujer, aunque se le otorga atributos generalmente asociados con el hombre, como, por ejemplo, el libertinaje sexual.

Así como en "Cuesta Abajo", "Esta noche me emborracho", de Enrique Santos Discépelo (1928), el abrumador deseo masculino silencia cualquier vestigio del deseo femenino. El narrador cuenta la historia de cuando, después de un lapso de diez años, vuelve a ver por casualidad a su ex-amante justo en el momento cuando ésta sale de un cabaret. El tiempo y la vida de cabaret han destruido a la mujer y, sorprendido por su apariencia física, el narrador exclama:

> ¡Y pensar que hace diez años,

fue mi locura!
¡Que llegué hasta la traición
por su hermosura!...

Ella fue el objeto deseado cuya hermosura provocó la destrucción del narrador:

Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador…

Según estas palabras, la mujer se equipara a una belleza tan potente que hasta provoca la traición en quien la quiere poseer. Nuevamente, el tango se cuenta en primera persona enfatizando el dolor masculino y la objetificación de la mujer. En la frase "chiflao por su belleza", ésta se parece a un objeto o articulo tangible que el hablante puede desear obtener. Además, puesto que no es la mujer sino su belleza que es responsable de la perdición del hombre, la existencia de la mujer se reduce a su apariencia física. Por culpa de esa belleza, el hombre pierde control y acaba tan empobrecido y desgraciado como ella. Por una parte, este motivo popular parece ser un llanto romántico inocente emitido por un hombre cuyo corazón se ha roto. Sin embargo, en el fondo de este romanticismo queda la necesidad masculina de hacer que la representación de lo femenino sea coherente con el deseo y el miedo masculinos. Contado en estos términos, el deseo femenino está confinado a una visión egoísta masculina que eclipsa la propia identidad femenina. En efecto, la sexualidad femenina no es más que una extensión de la masculina. Es así como Savigliano caracteriza el espacio femenino en el tango:

> At first glance, tango seems to offer women two positions: They can be either the object of male disputes or the trigger of a man's reflections. In either case, it is hard for a woman to overcome her status as a piece of passional inventory. The difference is that in the first position, the woman is conceived as an inert object of passion, whereas in the second she is a living one. (Savigliano 48)

Otra manera en que la perspectiva masculina manipula la configuración de la prostituta para desacreditar y rechazar el nuevo rol moderno de la mujer es evocar la imagen de la bruja y la hechicera. En los versos del tango, la culpa de la mujer por haber causado la ruina del hombre se asocia al poder sexual femenino, el que se traduce, por tanto, en atributo maléfico. La caída masculina refleja una pérdida de su virilidad y un cambio en los roles genéricos acostumbrados, lo cual usurpa el poder sexual del hombre y lo entrega a la mujer. Por eso, en vez de simbolizar a una mujer independiente cuya fuerza contrapone la del hombre, el arquetipo tanguero de la prostituta, construido desde una visión masculina, debe encarnar la maldad. Como nota Donna Guy "independence strengthened women's resolve at the same time as their men became less assertive. Debates about the consequences of inverse male/female power relations allowed Argentine popular cultural to explore social anxieties mediated through portrayals of unacceptable people and dysfunctional families" (142).

Una manifestación popular de esa malicia ya la hemos visto en la alusión de Le Pera a "aquellos ojos brujos" en "Cuesto Abajo" para describir a la mujer traidora, conjurando una imagen siniestra que deshumaniza a la mujer en cuestión. Otros tangos como "La cumparsita" de Gerardo Matos Rodríguez aluden a la naturaleza demoníaca de la mujer y usan términos como "hechicera" para describirla. Al evocar la imagen de la bruja no sólo se menosprecia a la prostituta sino que se explica la debilidad del hombre. No es que éste hombre sucumba a los encantos genuinos de una mujer sino que está bajo el hechizo. En otras palabras, su pelea no es con la mujer sino con un poder "sobrenatural" lo cual disminuye y trivializa la autonomía femenina. Además, el hecho

de que la autonomía femenina sea reeditada para crear una imagen siniestra, afirma la falta de un paradigma positivo de y para la mujer moderna.

Puesto que la sexualidad femenina es definida con un vocabulario masculino, otro motivo tanguero misógino que invierte la autonomía femenina para propagar unas normas femeninas más tradicionales es la noción funesta de que todo es transitorio. Para el hombre la belleza es el único atributo femenino digno de apreciarse, de modo que la oportunidad que se brinda a la mujer de gozar de la felicidad y el poder es brevísima. El fin inevitable de la belleza desemboca en otra forma de control masculino porque la mujer nunca podrá prolongar un éxito social que es tan ilusionario como su belleza. El arquetipo de la prostituta está aprisionada en la amarga realidad de que la vida—cuando es poco ortodoxa o "inmoral"— es corta y no se puede escapar de la tragedia. Tangos como "Galleguita" de Horacio Pettorossi (1925) y "Milonguita" de Samuel Linnig muestran como se reduce la sexualidad femenina a la belleza y como esa belleza es poca duradera.

En "Milonguita" se evoca con nostalgia los felices tiempos pasados del sujeto femenino:

> ¿Te acordás, Milonguita? Vos eras
> la pebeta más linda 'e Chiclana;
> la pollera cortona y las trenzas,
> y en las trenzas un beso de sol.

Tras afirmar la hermosura y popularidad de Esthercita, el narrador habla de su transformación en Milonguita y "flor de noche y de placer". Pero su nueva identidad no la beneficia. Termina destruida, habiéndose sacrificado por la vida de lujo la que antes había sido "la pebeta más linda" del barrio:

Cuando sales por la madrugada
Milonguita, de aquel cabaret,
toda tu alma temblando de frío
dices: ¡Ay, si pudiera querer!...
Y entre el vino y el último tango
p'al cotorro te saca un bacán...
¡Ay, qué sola, Esthercita, te sientes!
Si llorás...¡dicen que es el champán!

La yuxtaposición de Esthercita, la joven linda y popular, con Milonguita, "flor de noche", que llora sola, hace hincapié en su caída. El poder femenino se desvanece con su entrada en el cabaret. En ese mundo tan superficial donde todo depende de la belleza, el envejecimiento la mata. Por eso, su poder no es genuino sino artificial y transitorio. Además, atado al motivo de la mujer caída, es el antisemitismo y la xenofobia, el temor a la creciente presencia de la extranjera en la ciudad y los burdeles: "the belief that Argentine bordellos were fed by the internacional white slave traffic grew as the proportion of foreign to native-born registered prostitutes increased" (16). La política cultural de entonces buscaba un linaje puro, temiendo la mezcla de etnias en la construcción de la identidad argentina. Por ello, la extranjera fue condenada de antemano, pecadora por definición, cuyo trágico fin fue merecido. Con la legalización de los burdeles y la inscripción de las prostitutas en un registro oficial, se inflaron y se manipularon los datos sobre la nacionalidad dando la impresión de que el número de extranjeras que prostituían era superior al número de argentinas. El racismo fue dirigido sobretodo a la judía, o sea la que el argentino consideraba judía, ya que en algunos casos fue rusa o romana (Guy 19). "Milonguita", la historia de una judia Esthercita, pues, no solo servía para transmitir el misoginismo sino el racismo de entonces y tenía el doble objetivo de desaconsejarle a la mujer la entrada a la vida nocturna y el viaje al extranjero.

"Galleguita" se asemeja a "Milonguita" no sólo por su trasfondo de xenofobia sino por su evocación de la imagen física del sujeto femenino y su caída:

> Galleguita
> la divina,
> la que a la playa argentina
> llegó una tarde de abril
> sin más prendas
> ni tesoros
> que tus negros ojos moros
> y tu cuerpito gentil;
> siendo buena
> eras honrada,
> pero no te valió nada
> que otras cayeron igual;
> eras linda
> galleguita
> y tras la primera cita
> fuiste a parar al Pigall.

En estos versos, al decir "sin más prendas / ni tesoros / qué tus negros ojos moros / y tu cuerpito gentil," el narrador reduce a la Galleguita, explícitamente, a su belleza. Llegada a Buenos Aires con las manos vacías y su belleza como único recurso, su destino trágico es inevitable como el de "otras [que] cayeron igual". Lamentablemente, revela el desenlace de su historia, ella sucumbe al destino previsto y acaba "sentada triste y solita / en un rincón del Pigall". Ese mundo predeterminado es construido por el hombre quien busca definir y controlar a la mujer. Por ello, no hay para la Galleguita otra posibilidad de superar el fin que la espera. Cuando ella ejerce su libertad y decide viajar a Buenos Aires es, precisamente, el momento cuando pierde su libertad (la poca que tenía) y su reputación porque desafía el rol femenino tradicional.

El consumo femenino

La emergencia del consumo en siglo dieciocho cambió la definición del placer en la sociedad moderna (Stearns 15). Antes de la modernidad, el placer que se vinculaba a la realización de una vida lujosa fue reservada para la clase alta. En aquel entonces, las clases medias y bajas carecían del léxico derivado de una vida basada en los objetos materiales, o sea el consumo. Para ellos, "el consumo" aludía al acto de consumir lo necesario para sobrevivir, no para satisfacer un deseo o el mero placer. La industrialización rápida acompañada de la inmigración explosiva transformó el consumo en algo "supuestamente" alcanzable a todos los estratos sociales. Es decir, a medida que la sociedad argentina se ponía más afluente, el consumo y el materialismo saturaban la ciudad. Y se aceleraron con la distribución masiva gracias a Henry Ford y su producción de cadena en montaje. Desgraciadamente, el bombardeo de bienes de consumo decepcionó a los argentinos ya que, al poseerlos, se podía fingir (hasta a si mismo) que habían alcanzado vivir en una clase social superior. La realidad era que se requería más que unos objetos materiales para alcanzar otro nivel social. Por otra parte, la inmigración masiva había creado nuevos problemas para el recién llegado quien buscaba crear y consolidar su identidad en una sociedad materialista y próspera. Así nació el consumidor moderno cuya identidad se establecía en relación con los objetos materiales nuevamente adquiridos. En las palabras de Peter N Stearns, "changing social lines, resulting from commercialization and then population growth, invested the acquisition of new items, particularly clothing but also household amenities, with particular meaning. The item might be pleasant within itself, but they served additional functions as badges of identity in a rapidly changing social climate" (31).

En el mundo del tango el consumo facilitaba la movilidad social de la prostituta y muchas veces le servía de disfraz en la modernidad porque la ropa y los artículos adquiridos le permitían mantener la ilusión de riqueza. La adquisición de los artículos materiales representaba un escalón en el ascenso social y económico y simbolizaba el escape de la pobreza. Por esta razón, ya que el consumo y la identidad social están muy entretejidos, los objetos materiales se encuentran citados frecuentemente en las letras del tango. En "Aquel tapado de armiño", de Enrique Delfino, el abrigo de pieles es un símbolo significativo del consumo convertido en deseo femenino que causa la destrucción del hombre. El tapado deja de ser sólo un objeto y empieza a ser la llave con la que la mujer gana su entrada a otro estrato social. Por eso, la mujer y su novio pasan horas delante de la vidriera admirando el abrigo. Mientras que ella obsesiona con la identidad que el abrigo le permitirá, el hombre piensa en la felicidad de la mujer y el amor. Sin saberlo él, el abrigo representa el escape femenino y en vez de consolidar su amor, es el factor que cataliza el fin de su relación.

De todos los ejemplos que nos interesa citar "Carnaval" (1929), de Francisco García Jiménez, es quizás el más explicito en presentar la conexión entre la ropa, la identidad y el ascenso social. Semejante al motivo cronológico de "Esta noche me emborracho" donde el narrador ve a su ex-amante después de un lapso de tiempo cuando ésta sale del cabaret, él narrador de "Carnaval" expresa su sorpresa al ver a la ex-mujer evolucionada en mujer cosmopolita:

> ¿Dónde vas con mantón de Manila,
> dónde vas con tan lindo disfraz?
> Nada menos que a un baile lujoso
> donde cuesta la entrada un platal...
> ¡Qué progresos has hecho, pebeta!
> Te cambiaste por seda el percal...

Disfrazada de rica estás papa,
lo mejor que vi en Carnaval.

El empleo de palabras "disfraz" y "Carnaval" enfatizan y exageran la noción de que ella desempeña un rol social fabricado. Ella ha progresado socialmente, pero su mundo lujoso es ilusorio y construido como el Carnaval. Aunque ella puede dejar atrás sus orígenes humildes y cambiar "por seda el percal", la seda que lleva es un mero disfraz y no un verdadero símbolo de su sitio económico. El narrador expone algunos detalles de la vida rica de la mujer y "el baile lujoso" donde él no puede pagar la entrada sólo para desacreditarlos diciendo "disfrazada de rica estás papa, / lo mejor que vi en Carnaval". Al utilizar la metáfora del Carnaval para expresar el reproche del narrador por el comportamiento femenino, se subraya el hecho de que ella es una actriz que interpreta un papel. Es más, ella misma reconoce que su persona es pura fachada ya que cuando el narrador intenta entablar una conversación, ella no lo hace caso y él pregunta: "Habré cambiado que vos, ni me mirás, / y sin decirme adiós, ya vas a entrar?". Evidentemente su permanencia en el estrato social más acomodado es tan inestable que ni puede mirar al narrador. Este texto tanguero lleno de metáforas del Carnaval y del disfraz comunica claramente que el consumo femenino no es un consumo genuino sino una emulación del consumo promovido por el patriarcado.

La prostituta reconoce el poder del consumo femenino porque le abre la puerta a un estrato social superior. En muchos casos, la protagonista del tango se obsesiona por los objetos materiales, símbolos de una vida mejor. En "Margot" de Celedonio Flores, por ejemplo, su obsesión se convierte en realidad. Al principio, el narrador culpa a la mujer por haber dejado a su mamá y haber tratado de superar sus orígenes humildes: "¡berretines de bacana que tenías en la mente / desde el día que un magnate cajetilla te

afiló". Al decir "tenías en la mente" se da la impresión de que Margot está obsesionada por una vida económicamente superior, sueño que eventualmente realiza cuando llega a vestirse de "ajuar de seda con rositas rococó".

"Flor de Fango", de Casual Contursi, también, ejemplifica como el consumo femenino consume a la prostituta causa la caída femenina. Este tango está marcado al principio y al fin por las líneas "te gustaban las alhajas, / los vestidos a la moda / y las farras de champán" para reiterar la importancia de los objetos superficiales y la relación entre el consumo y la ruina de la mujer. Aunque ella nació en un conventillo, la protagonista del tango del Contursi supera su clase social y se transforma en "delicias de un tango" quien pasa todas las noches en los bailes, festejándose. Ella realiza el sueño de la modernidad y alcanza obtener los objetos materiales que desea. Sin embargo, estos objetos no le otorgan una identidad duradera. Ella acaba solita, con lo que se enfatiza que el sueño argentino es precisamente eso: un sueño. Ella puede obtener los símbolos del consumo pero le espera un destino trágico porque la vida moderna es una fachada y el consumo una receta para el fracaso económico y social.

Otro ejemplo comprehensivo de la influencia y alcance del consumo femenino se refleja en "Ivette", otro tango de Pascual Contursi. Nuevamente, se emplea el motivo popular del hombre decepcionado quien evoca la imagen de su ex-novia mientras recuerda todo su sufrimiento. Abandonado, él narrador se pone a enumerar todos los objetos que ha conseguido para ella:

> ¿No te acordás que conmigo
> usaste el primer sombrero
> y aquel cinturón de cuero
> que a otra mina le saqué
> ¿No te traje pa tu santo?
> un par de zarzos de bute

que una noche una farabute
del cotorro le planté.
Y con ellas unas botas
con las cañas de gamuza
y una pollera papusa
hecha de seda crepé?

Como en la historia de "Aquel tapado del armiño", él hombre se arruina por el amor a la mujer. Hasta se convierte en criminal para mantenerla y le da un cinturón de cuero que le ha quitado a otra. Es más, con las palabras "conmigo / usaste el primer sombrero" se afirma que ella empezó con él su evolución hacia mujer cosmopolita y cada objeto conseguido por ella representa y facilita su ascenso en la jerarquía social. Desde el comienzo hasta al final de la lista de objetos adquiridos éstos sirven para construir su identidad de mujer cosmopolita. Irónicamente, para obtenerla y formar parte de una clase superior con todas sus frivolidades, ella debe afiliarse con un hombre pobre y fomentar la criminalidad.

El consumo femenino, como ya hemos visto, se referencia en muchos tangos. Al contextualizar el tango en la modernidad, se menciona la ropa de moda, la joyería, el auto y la vida nocturna de champán. Muchas veces, se condena la acumulación de objetos, pero, a veces, la atracción del consumo se expresa en un tono más suave y sirve sólo para evocar sin juzgar el mundo cosmopolita. "La mina del Ford" de Pascual Contursi, por ejemplo, es un tango escrito desde una perspectiva femenina. Es una invocación a los deseos adquisitivos femeninos bajo el lema "yo quiero":

Yo quiero un cotorro
que tenga balcones
cortinas muy largas
de seda crepé...
Mirar los bacanes
pasando a montones,
pa' ver si algún reo

me dice ¡Qué hacé!...

El tango sigue en esta vena por dos versos más. No hay moraleja ni mensaje explicito en el texto que se parece más a una lista de compras. El hecho de que se adopta un aire festivo sin tonos serios o de nostalgia, hace hincapié en el deseo femenino, situándolo en la modernidad. Aquí el consumo corresponde a la libertad y la meta femenina es alcanzar los objetos materiales. Si los objetos mencionados simbolizan su éxito de escapar de su origen humilde, quizás cuanto más objetos pueda llegar a tener, tanto más sólida será su identidad de mujer-cosmopolita.

La movilidad social

Durante la época de su industrialización y transformación, Buenos Aires fue el imán de una población inmigrante porque ofrecía la promesa de una vida mejor. El sueño de superar la marginalización económica mediante una movilidad social ascendente penetraba la conciencia nacional y se entretejía en los temas de las letras de tango relacionados con el arquetipo de la prostituta. El deseo de subir socialmente es un deseo por algo mejor; es la posibilidad de escapar de la pobreza y la miseria de la sociedad moderna. La configuración imaginaria de la prostituta, como en el tango, encarna, por tanto, el sueño femenino de una vida próspera y autónoma que no dependa del casamiento. Pero también representa una pesadilla porque el sueño citado es imposible de realizar, sobre todo cuando es escrito por el hombre. Aunque los tangos cuentan la historia de la movilidad social femenina con todas sus variantes, también presentan un desenlace casi siempre funesto. Como ya hemos visto los narradores del tango hacen hincapié en la naturaleza transitoria de la movilidad social femenina con el fin de

desacreditarla al señalar que la única manera de subir socialmente es afiliarse con la vida nocturna y promiscua cuyo corolario inevitable es la caída, la que provoca la caída masculina emocional y social con igual inevitabilidad.

Los motivos tangueros no otorgan a la prostituta un poder que dura más allá de su belleza, como hemos visto, aunque el estereotipo de esta figura encarna una autonomía femenina que amenaza al patriarcado porque va vinculada a un deseo de mejoramiento social. Se evidencia la fuerza de esa amenaza ya que cada subida femenina tiene de complemento una caída masculina, sea moral, emocional, o social. En "Pompas de jabón", de Enrique Cadícamo (1925), y "Nueve de julio", de Ricardo Llanes, se subrayan el ascenso y descenso sociales. En los primeros versos de "Pompas de jabón" se presenta de entrada a una mujer totalmente enganchada con el mundo cosmopolita de sus aspiraciones:

> Pebeta de mi barrio, papa, papusa,
> que andás paseando en auto con un bacán,
> que te has cortado el pelo como se usa,
> y que te los has teñido color champán.

Por las formas en que el hablante se dirige a su interlocutora ("pebeta", "papa", "papusa"), se ve que ésta es de origen humilde, aunque haya elegido vivir mejor en otro ámbito y haya cambiado su apariencia física para fingir ser de un estrato social superior. A pesar de vincularse con la alta sociedad, su sitio, o sea su movilidad social, es transitoria y se relaciona con su edad y belleza. Ella no puede emprender una subida verdadera o duradera, la que amenazaría el estatus privilegiado masculino. Por ello, el hablante la aconseja:

> Pensá, pobre pebeta, papa, papusa,
> que tu belleza un día se esfumará,
> y que como todas las flores que se marchitan

tus locas ilusiones se morirán.
El "mishe" que te mima con sus morlacos
el día menos pensado se aburrirá
y entonces como tantas flores de fango,
irás por esas calles a mendigar...

Es la belleza de una joven la que provoca o controla su movilidad social sea para arriba o para abajo. En los tiempos futuros el hombre decidirá el destino de la mujer. Al mismo tiempo, el sueño femenino de gozar de una vida más acomodada es considerado una tontería inalcanzable. El hablante le advierte que "tus locas ilusiones se morirán /.../ irás por esas calles a mendigar".

El mismo esquema de aludir a los orígenes humildes de la prostituta y luego rastrear su subida y caída social también es el tema de "Nueve de julio". El tango empieza con una evocación "de un conventillo mugriento y fulero" que relaciona la prostituta con la clase pobre. Se menciona que ella tenía antes un empleo honrado: "Abandonastes el negro laburo / donde ganabas el pan con honor"; pero, luego, se hizo milonguera porque soñaba con "la gloria de tener un buen bulín". Aunque ella forma una parte feliz del ambiente tanguero del cafetín, su alegría será después un recuerdo distante. Perderá todas sus posesiones, amor y fama:

entonces, triste con tu decadencia,
perdida tu esencia,
tu amor, tu champagne;
sólo el recuerdo quedará en tu vida
de aquella perdida
gloria de gotán;

Nuevamente el tiempo futuro subraya la ineluctabilidad de su caída. Todo está predestinado porque el fin que espera a la mujer que sube por sus propios encantos es fatalmente trágico. En las palabras de Savigliano, no hay otra opción:

> From a distance, the femme fatale of the ruffianesque tango lyrics is nothing but a poor, deceived young girl tempted by the "lights of the big city" who is not wise or strong enough to resist the fall. She is Eve[...] And she will pay (either for her sin or for her naivete), as soon as her beauty and sexual attractiveness disappear – and they will. Her years of pleasure and wealth (thanks to upward mobility) will be no more than a dream, and she will age alone, remorseful, and declassé. (Savigliano 55)

Tangos como "Margot", de Celedonio Flores, destacan concretamente la capacidad femenina de dejar atrás sus orígenes humildes y superar la pobreza. Sin embargo, se demoniza la libertad de la mujer (su capacidad de ascender socialmente sin casarse) de modo que la subida de Margot es vista en términos de su maldad y egoísmo mediante la yuxtaposición de la Margot pobre de antes y la rica de hoy. Es decir, el narrador (el ex-amante "amurado") crea una imagen de Margot que oscila entre dos sectores sociales. Al comienzo, alude a la que nació en "la miseria de un convento de arrabal" y a la que no puede esconder su origen arrabalero. Luego consolida la conexión de Margot con la pobreza en los últimos versos del tango al introducir la imagen de su madre: "y tu vieja, ¡pobre vieja! lava toda la semana / pa' poder parar la olla, con pobreza franciscana, / en el triste conventillo alumbrado a kerosén". Esto no sólo liga a Margot al bajo fondo social, sino que subraya las otras opciones económicas que le quedan abiertas. Su mamá, una mujer humilde, trabaja en una lavandería y lleva una vida miserable, aunque más honrada que la de Margot según la perspectiva del hablante.

Después de establecer su relación con la clase baja, el narrador describe la ropa que Margot lleva en el presente, situándola en el ambiente lujoso del cabaret y el tango donde parece sentirse más cómoda, una parte integral del escenario. Al mencionar "ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal" se acentúa la realización de su sueño de superar la pobreza. Y en "mientras triunfa tu silueta y traje de colores" se hace hincapié

en su éxito social. Dicho éxito, que facilita su ascenso social, es una expresión de la autonomía femenina. Ella ha logrado lo que quería; ha tenido la capacidad de transformar su vida como ejemplifica en el contraste explicito entre su vida de rica y de pobre: "yo recuerdo, no tenías casi nada que ponerte, / hoy usas ajuar de seda con rositas rococó". Atada a esta dicotomía de rica/pobre es la de mala/buena y, por cierto, puesto que ella es "rica" es "mala". Aunque la maldad no emerge en los términos asociados con el motivo tanguero tradicional que enfatiza la caída femenina como moraleja, el narrador echa la culpa a Margot por haber dejado a su familia, haber querido la vida rica y haberse acercado a la vida nocturna:

> Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente
> ni un cafisho de averías el que al vicio te largó...
> vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente...
> ¡berretines de bacana que tenías en la mente
> desde el día que un magnate cajetilla te afiló!

Para el hablante, ella debe aceptar toda la responsabilidad; no se la puede disculpar. Aunque ella no parece sufrir la caída femenina predestinada evidente en muchas de las mujeres arquetípicas del tango, hay un tono misógino en el hablante, quien la juzga y la castiga con palabras como "por tu culpa" y "no fue inocentemente". El reproche del narrador es otra manera de condenarla y, esencialmente controlarla, o sea controlar otras mujeres quienes piensan seguir su camino "pecaminoso".

Otro contexto en el que la subida social femenina se caracteriza de mala, es cuando es la contraparte de la caída emocional masculina. En "Aquel tapado de armiño", antes citado, por ejemplo, un amante abandonado y amargado, que ha sacrificado todo para la mujer, habla desde su perspectiva. Mientras que el narrador se describe a si mismo como romántico y apasionado, un hombre que ha sufrido y está totalmente

abrumado por el amor, la mujer es lo contrario: fría, calculadora e insensible. Son opuestos irreconocibles porque ella es independiente, mientras que él es débil; ella es mala mientras que él es bueno. Esta extrema polarización se presta a una visión misógina que expresa, claramente, la inseguridad masculina sobre la nueva emergencia del poder femenino.

Coherente con esa inseguridad masculina, en "Aquel tapado de armiño" la mujer le quita todo a su amante para obtener el tapado deseado, símbolo de un estrato social superior. El tango empieza con un recuerdo, evocado por el narrador lastimado cuando ve a su ex-amante salir de un cabaret con su novio. El encuentro lo hace pensar en la historia del tapado y la maldad de la mujer:

> ¿Te acordás?, era el momento
> culminante del cariño;
> me encontraba yo sin vento,
> vos amabas el armiño.
> Cuántas veces tiritando,
> Los dos junto a la vidriera,
> me decías suspirando:
> ¡Ay, amor, si vos pudieras!
> Y yo con mil sacrificios
> te lo pude al fin comprar,
> mangué a amigos usureros
> y estuve un mes sin fumar.

El hombre, aunque no es de la clase alta, sacrifica todo para vestirla como si perteneciera a una clase superior. Aunque ella continúa su ascenso social, él parece estar estancado, observándola desde afuera y desde abajo. Al final, el hombre comenta "el tapado lo estoy pagando / y tu amor ya se apagó". Caracterizaciones semejantes de la movilidad social femenina, en realidad, niegan el poder a la mujer ya que el hombre es el responsable por la subida de ella. Ésta es una manipuladora y la única manera de asegurar su ascenso es a través del hombre y con la caída masculina emocional.

Hasta ahora el estudio de los motivos tangueros ha revelado como las representaciones de la prostituta son fatalistas y metódicas en su construcción. El arquetipo tanguero de la prostituta es un estereotipo que adhiere a un molde específico. Aunque hay variantes de ella, todas tienen un trasfondo fatalista que oscurece la imagen de la prostituta y el rol de la mujer en la modernidad. Es decir, se puede contar la misma historia desde varios ángulos, enfocando o cambiando los temas, pero los resultados son casi siempre iguales. La prostituta encarna la lucha femenina de evolucionarse en mujer moderna y esta evolución es una amenaza a la virilidad masculina y la estructura social. Con el estereotipo de la prostituta cualquier huella de esperanza para el sueño argentino y la vida buena y moderna, se disipa. De una manera, la prostituta refleja la amarga realidad, o sea todos los obstáculos, incluso el misoginismo, que una mujer tiene que enfrentar en la modernidad. Aunque ella pudiera ser una figura liberal y autónoma con respecto a su sexualidad y en su capacidad de consumir y ascender los estratos sociales, estas características desestabilicen la dicotomía tradicional entre los géneros y, desgraciadamente, se traducen en atributos negativos cuyo beneficio para la mujer es transitorio.

Capitulo II

Prostitución y agencia sexual

A principios del siglo veinte la sexualidad femenina, constreñida por la moralidad decimonónica, estaba reprimida y silenciada. Aunque la prostituta, tal como aparece en el arquetipo tanguero, es una figura sobrecargada de simbolismo sexual, el sentido de su sexualidad, como hemos visto, ha sido descrito sobre todo con el objetivo de definir y materializar deseos y ansiedades masculinos. Definida por una visión masculina, el arquetipo tanguero de la prostituta fue la receptora de deseos patriarcales. Como notan Stevi Jackson y Sue Scott en su articulo "Sexual Skirmishes and Feminist Factions: Twenty-Five Years of Debate on Women and Sexuality", "women were thought to be asexual in the sense of having no autonomous desire, but saturated with sexuality in that they were governed by their own sexual organs" (9). Puesto que la sexualidad femenina había sido en aquel momento histórico un tema tabú, la prostituta fue uno de los únicos arquetipos que proveía un marco donde se podía manifestar y aludir a la sexualidad femenina sin expresarla explícitamente. La prostituta casi siempre servía para expresar perspectivas misóginas, al despertar el deseo masculino mientras se negaba el femenino, creando así una imagen paradójica. Ya que ella tenía una sexualidad explicita y trabajaba en la esfera publica, por un lado, representaba la creciente independencia femenina, mientras persistía, por otro, la represión y acallamiento de su sexualidad.

En la representación literaria más contemporánea de la prostituta, donde se refleja tanto el deseo masculino como el femenino, se representa la continuidad y la ruptura en comparación con el arquetipo tanguero. La ruptura consiste en hacernos testigos del placer y los deseos de la mujer, lo que la convierte en agente sexual activo. En vez de ser

un lienzo en blanco destinado a recibir sólo los efectos de una visión masculina, ella es un retrato, hecho por un hombre, por cierto, pero que lleva características propias de lo femenino. El arquetipo contemporáneo, entonces, no sólo refleja cómo el hombre quiere que sea la mujer, sino que incorpora aspectos más auténticos de su comportamiento.

En su articulo "Prostitution: A Difficult Issue for Feminists", Priscilla Alexander nota que en el caso de la prostitución el sexo se equipara al poder:

> Prostitution also involves an equation of sex with power: for the man/customer, the power consists of his ability to 'buy' access to any number of women; for the woman/prostitute, the power consists of her ability to set the terms of her sexuality, and to demand substantial payment for her time and skills. Thus, prostitution is one area in which women have traditionally and openly viewed *sex as power*. (344; énfasis mío)

No es que la prostituta deje de ser una figura marginada y oprimida, sino que dentro de su condición en cuanto prostituta logra ejercer cierto poder. Por cierto, el sexo siempre representaba un medio usado por la mujer para obtener lo que ella quería. Sin embargo, ahora la representación literaria es más explícita en su tratamiento mediante la emergencia en el debate del tema del placer femenino. No obstante el hecho de que las mujeres contemporáneas expresan sus propios placeres y están más liberadas sexualmente, todavía deben mediar / usurpar su poder en la esfera sexual. Por lo tanto, aunque sea fácil generalizar y decir que en las nuevas representaciones de la sexualidad femenina el sexo equivale a la autonomía femenina, es mejor verlo como arma nueva en una lucha renovada en la sociedad patriarcal donde sirve como fuente de poder, un poder que puede ser invertido y hasta utilizado por la mujer en su contra. De ahí encontramos la prolongación de la condición de sus antepasadas; la prostituta literaria de hoy es una mujer liberada que todavía existe en el patriarcado. Aunque puede ejercer su poder, lo hace en un mundo misógino donde no puede liberarse completamente del control de las

actitudes patriarcales. El presente capitulo explorará, pues, la representación contemporánea literaria de la prostituta femenina con el propósito de averiguar cómo su poder se manifiesta a través de la sexualidad femenina y cómo no es un fenómeno ni fijo ni preconcebido, sino parte de un proceso, una lucha que oscila entre la explotación y la autonomía.

Vivir afuera

La prostituta es y siempre ha sido una mujer marginada y subordinada que se sitúa en las orillas de la sociedad. El acontecer elaborado en *Vivir afuera* de Enrique Fogwill, como afirma su titulo, tiene lugar en los márgenes de la sociedad de modo que la periferia se convierte en pivote alrededor del cual se revuelve la historia. En este relato sobre la marginalidad hay seis personajes cuyas vidas se entrecruzan en un lapso de 24 horas. Aunque todos ellos existen hasta cierto punto en un mundo periférico por su etnia, moralidad o situación económica, Mariana se destaca por su papel de prostituta. Ligada a cuatro de los otros cinco personajes e implicada en gran parte del acontecer, Mariana tiene un papel central significativo. Además, puesto que *Vivir afuera* es un relato polifónico, somos testigos de unos diálogos interiores de ella y de los otros personajes, de modo que se nos comunican perspectivas múltiples sobre Mariana; la propia además de la de Wolff, Saúl, Suzi y Pichi. El empleo de esta técnica por el autor Fogwill redondea la configuración de Mariana y muestra como ella desea a la vez que es deseada.

No podemos decir a secas en qué consiste la sexualidad femenina liberada ya que es un fenómeno complejo que se sigue redefiniendo. El deseo de Mariana, igualmente, es complejo y toma muchas formas a través de la trama. Para ella, la expresión de la

sexualidad femenina cambia con cada relación, oscilando entre la opresión y la liberación. Por tanto, Mariana no personifica la sexualidad femenina liberada sino un proceso de liberación sexual. Su sexualidad revela muchas capas y a medida que las vamos pelando, nos damos cuenta que sigue atada al patriarcado al mismo tiempo que trasciende el estereotipo convencional de la prostituta en su manera de expresarse.

Aunque la promiscuidad de Mariana contribuye a la elaboración de una sexualidad versátil y compleja, la expresión detallada de su sexualidad surge sobretodo de su relación con Wolff, "un sesentón perverso y materialista dedicado a extrañas importaciones" (Becerra). Wolff, editor, critico y hombre de antecedentes ingleses, no tiene ganas de quedarse sentado a su escritorio ese día y por eso acaba en el centro de Buenos Aires en el bar Dandy. Allí conoce a Mariana, quien se encuentra, igualmente, matando el tiempo porque no tiene nada que hacer hasta la hora cuando ha de ver a su médico. Puesto que ella es de las afueras de Buenos Aires, el bar Dandy le ofrece un refugio y la posibilidad de levantar a un hombre. Los dos están motivados únicamente por la necesidad de distraerse, o sea pasar el tiempo. Cuando Mariana entra, el bar está casi vacío y Wolff está leyendo el diario. Al principio no está claro si Mariana es *un gato* (prostituta) y por eso Wolff se siente preocupado por la posibilidad de que ella piense que esté divorciado. Pasa un largo rato pensando en lo que podrá decirle para entablar una conversación y finalmente decide fingir que ha confundido a Mariana con otra persona. Después de entrar en conversación, le queda bastante clara que ella es prostituta y que él quiere acostarse con ella. Aunque hablan en indirectos, averiguando información personal sobre la vida de cada uno, sus intenciones son obvias; parecen estar participando en un rito sexual, preparándose para la transacción final.

Antes de contarnos sus relaciones sexuales, el texto expone los deseos sexuales de cada uno oscilando así entre las fantasías de Mariana y Wolff. Los diálogos interiores divulgan sus deseos sexuales y aluden a lo que ellos quieren realizar más tarde. Es interesante notar que la fantasía que inicia la secuencia es la de Mariana. Las imágenes que ella evoca son carnales y sexualmente muy explicitas y reflejan sus necesidades económicas y físicas. Antes de fantasear, por ejemplo, ella contempla a Wolff y cómo será en el momento de pagarle. Piensa que "le resultaba la clase de tipo que, de pagar, tendría que largar cuatrocientos pesos o un regalo bien grosso y, al mismo tiempo, de cruzárselo en otra situación, una puede encamarse con ellos sin hablar de guita y quedarse un tiempo a la espera de que vuelva caliente y entusiasmado" (85-86). Aunque está envuelta en una situación supuestamente lujuriosa, entra en un proceso cerebral, pensando en la logística y los beneficios económicos de encamarse con Wolff.

Después de comunicar los breves pensamientos de Mariana, se cuenta su visita a los servicios para mear y sacar el forro de cocaína que tiene metida en la vagina. Aquí es importante notar que antes de llegar al bar Dandy, con la vagina llena de cocaína, Mariana había estado con Pichi, quien la emplea para traficar drogas. Pichi y Mariana hacen transa con dos hombres corruptos de la brigada y terminan peleando porque Mariana quiere probar la cocaína y Pichi no la deja. Puesto que la única cosa que preocupa a Mariana es la droga y pasarlo bien, ella decide quedarse con los hombres de la brigada y trabajar para ellos. Por tanto, cuando va a los servicios en el Dandy todavía tiene la droga encima. Allí se pinta una escena repleta de sexualidad donde el redescubrimiento de su cuerpo se expresa en términos que se lindan con una clinicidad patológica:

> Sentía placer al mear y también al controlar la salida, lo que le provocaba un cosquilleo agradable en la zona interna del ombligo. Miraba el forro: ahora, hecho una bola tibia y pegajosa, brillaba por sus secreciones y en un sector se había teñido de un marrón rojizo, como si estuviera por menstruar. Pero no era su fecha. (86)

El texto sigue en esta vena hasta que ella se droga y devuelve la coca a la vagina. La descripción es dura y da al escenario un aire hiperreal. Pero, el realismo sirve en este caso para legitimar la sexualidad de Mariana al promover la objetividad entre ella y el narrador y dar cierta autoridad a una descripción de su sexualidad donde no se encuentra huella alguna de romanticismo. En cuanto se ha drogado, empieza a soñar y a fantasear explícitamente sobre Wolff, revelando su versión del encuentro, o sea su fantasía "femenina":

> De inmediato sintió que le hacía efecto, esta vez, una sensación de fuerza y seguridad, junto a un deseo de ser penetrada.
>
> —Ganas de chupársela a este jovato —se dijo pensando en la escena imposible de ser penetrada por él y de estar al mismo tiempo haciendo los mismos movimientos de tragar saliva sintiendo la misma pija en su boca pujando por alcanzar su garganta. (87)

Los pensamientos tan francos y carnales de Mariana contribuyen a la construcción de una mujer fuerte y liberal cuyos deseos no hace falta editar. Sin embargo, el que los escribe es un hombre (el mismo Fogwill), quien traspone a un personaje femenino, su ilusión masculina de cómo quiere que sea la sexualidad femenina. Por ello, la fantasía de Mariana de que Wolff la penetra mientras que ella le chupa el sexo puede ser un sueño masculino. Tomando esto en cuenta, ella no parece ser una mujer completamente liberada porque resulta posible argumentar que está construida de acuerdo a una visión patriarcal. El hecho de que la imagen proviene de su dialogo interior, parece reafirmar la ilusión de que es verdaderamente femenina cuando la realidad es que el que la describe es Fogwill. Aunque sea así, el aspecto más importante de este episodio es que Mariana tiene voz y no

queda silenciada por razones de género sexual. Ella puede articular y expresar lo que a ella le excita. Su sexualidad no está censurada ni se conforma con un estereotipo. Si sus ensueños inéditos parecen ser más representativos de los de un hombre, podría ser porque esté presentada como mujer supersexuada, abierta y fácil, en quien se entrecruzan los géneros y se borra la línea que separa la sexualidad masculina de la femenina. En otras partes del relato, por ejemplo, hay alusiones a su bisexualidad que añaden otra dimensión y complican aún más su sexualidad. Suzi, la novia de Pichi, habla con éste intentando averiguar si Mariana tiene sida. Luego, Suzi divulga que ha pensado en encamarse con ella puesto que Mariana "siempre anda tirando ondas de eso [...] de joder un poco en la cama, mirando tele..." (160). La bisexualidad de Mariana es otra indicación de que tiene una sexualidad liberada que rechaza definición y tipificación. Mariana personifica el comportamiento sexual típicamente asociado con lo masculino. Podría ser que en ella se reflejara un poder nuevo y una ruptura de la representación tradicional, como nota Diane E. Marting en "The Sexual Woman in Latin American Literature":

> A comment should be made about the norms for gender identity (the rules deciding who is female), and for gendered sexual practices (rules for woman's behaviour in terms of openness, monogamy, and the gender of the object of sexual desire). Before the 1960's the norms are almost always oppositional (male versus female). But after the 1960's male-female oppositions tend to be transcended by making gender less definable, less rigid, or simply irrelevant. (53)

Mariana, es por tanto, una mujer sexual e inclasificable, un personaje matizado quien desacata el estereotipo sexual. Ella sabe lo que le excita y sabe expresarse abiertamente. El hecho de que Mariana no está silenciada ni avergonzada por sus fantasías vulgares hace hincapié en su liberación femenina. Una mujer verdaderamente liberada está liberada sexualmente.

Aunque Mariana escape de las cadenas patriarcales que intentan silenciarla, eso no cambia la actitud misógina de Wolff y su necesidad de deshumanizarla. Su fantasía construye una imagen de Mariana como mujer ideal que existe sólo para que la luzca frente a sus amigos. Es decir, Wolff quiere estar acompañado de ella entre un grupo de conscriptos, suboficiales y un capitán de navío mientras inventa una situación donde ella, él, el capitán y la esposa e hijos del mismo van a una *expobalza* o Exposición de Ejército. Puesto que Mariana sirve para inflar el ego de Wolff, éste debe inventar ciertos aspectos de su personaje, como su profesión. Aunque en esta fantasía ella haya escapado de la marginalidad de ser prostituta para ser modelo de moda de la página 12 de *La Nación*, todavía está tratado como objeto, usado para provocar celos y admiración entre los compañeros de Wolff. La fantasía, o sea el placer de Wolff, se basa en la objetificación de Mariana como afirman sus pensamientos. Así, Wolff crea su fantasía pensando que "los conscriptos y los suboficiales jóvenes que vigilan el orden le miran el culo intercambiando entre ellos gestos de admiración" (104). Luego, imagina que "los hijos del capitán le miran las tetas a Mariana y comentan que la exposición del Ejercito es una mierda 'como todo lo que hacen los verdes'" (105). Aquí ella está reducida a su sexualidad— "tetas" y "culo"—mostrándonos como Wolff percibe la sexualidad de Mariana y como la virilidad masculina en este caso depende de ella y de su apariencia física. Mariana, aunque objetificada, no amenaza su masculinidad, sino que la realza; en esta fantasía no tiene ni identidad ni voz que extiende más allá de su cuerpo o presencia física.

Otro momento en la novela cuando Mariana pierde su autonomía sexual surge en el episodio de cuando está con los evangélicos. Aunque esta escena no tiene lugar en el

tiempo presente del relato, sino en el pasado, es imprescindible para la caracterización de Mariana. El episodio se presenta como una historia dentro de otra, reflejando así la misma estructura de *Vivir afuera* y la misma objetificación (aunque en grado más ínfimo) que Mariana experimenta con Wolff, o sea en las fantasías de éste. Pese a que se puede interpretar ese encuentro como una violación sexual, ella lo cuenta con indiferencia en fragmentos de discurso interior en el curso de su encuentro con Wolff escondiendo cualquier huella de emoción. Ella explica como dos evangélicos llegan a la casa de sus padres para pedirle ayuda. Quieren que Mariana se congracie con unos evangélicos que son criminales rehabilitados para encontrar el dinero que tienen escondido. Ella sólo tiene que amigarse con los rehabilitados para saber donde lo esconden y la pagarán regalándole un Fiat u otro coche. Antes de comunicar el plan, uno de los hombres empieza a tocar a Mariana contra la voluntad de ésta. En aquel momento, por supuesto, ella no dice nada explícito para evadir el contacto pero cuando recuenta la historia ella misma admite que *"ya antes de empezar a explicarme lo que pretendían uno de los tipos me empieza a tocar el pelo y a mí ese tipo no me gustaba nada, era un ofiche pero no me gustaba nada"* (108). Ella protesta supuestamente porque sus padres iban a volver a casa; sin embargo ellos persistieron:

> *Ahí yo tratando de zafar les digo que estaban por llegar mis viejos pero el más viejo me dice que los vio esperando el micro en el puente de Calchaquí y que seguro iban a tardar y ahí se ponen a tocarme entre los dos y a sacarme la ropa y te cuento que el de más pinta se bajó el pantalón y me la metió de una: con corbata, camisa y saco puestos y con el pantalón y los calzones con florcitas caídos a la altura de los tobillos el otro, el que empezó primero a tocarme, se sentó a mirar en un momento yo pensé "bueh... ahora acaba éste y viene el otro y me rompe el orto".* (108)

Aquí, se presenta a Mariana sin poder sexual. Aunque intenta encontrarse a los evangélicos con el regreso de sus padres, no puede terminar o evadir la situación, y por tanto, tiene que rendirse a los deseos sexuales masculinos. La única defensa es buscar el placer propio como se evidencia cuando explica que "*sabotee me acabé el flaco y yo acabé como una loca pero seguro que él se creyó que lo estaba haciendo mierda…*" (189). Mariana proclama que ha tenido un orgasmo. Su manera de usurpar el poder masculino, o sea retomar el poder sexual es a través del placer femenino. Con este detalle, la historia de una violación se convierte en historia erótica. Quizás el encuentro ocurrieron así o tal vez Mariana lo editara. En todo caso, el orgasmo femenino invierte el poder y convierte a Mariana en agente activo. No fue violada sino que participó en un encuentro bipersonal.

El placer femenino y el orgasmo, igualmente, son temas entrelazados a través del relato. La relación de Wolff y Mariana y sus perspectivas distintas reflejan extremos polares sobre el orgasmo femenino. Mientras que Mariana está representada como mujer moderna quien reivindica el deseo de llegar al orgasmo Wolff aparece como hombre machista y tradicional a quien no le importa el placer femenino. Si tomamos en cuenta la diferencia de unos 30 años entre ellos, sus situaciones respectivas reflejan diferencias generacionales y muestran como las actitudes sociales han cambiado. Además, hay un elemento de humor elaborado a través de la novela que satiriza el estereotipo del hombre latinoamericano machista y revela, a la vez, la incompatibilidad y descontextualidad en sus perspectivas sexuales.

Esta parte de la novela empieza con el diálogo interior de Mariana y expresa, nuevamente, sus deseos carnales y su preocupación con el dinero. Hacen un

pensamientos para excitarla y de esta excitación aprendemos de su estrategia sexual y su capacidad de controlar el orgasmo:

> *Estoy mojada abajo: quiero chupársela a este jovato. Blanda es mejor. Estoy segura de que si se la chupa blanda y lo hago acabar yo acabo con él al mismo tiempo y sin que él se avive. Seguro por no cobrarle nada y por gozar el día menos pensado te tira un mil, o más.* (119-20).

Por cierto, ella no sólo entiende su propia sexualidad, sino que sabe manejar a Wolff. Además, ella es tan pragmática que sabe maximizar el encuentro: debe sacar todo el dinero posible (sin pedirlo) y tener un orgasmo. Cuando, por fin, tienen relaciones sexuales, éstas se cuentan desde la perspectiva de Mariana. Ella las describe detalladamente, dándonos un comentario sobre sus opiniones y primeras impresiones. El acto demuestra el egoísmo de Wolff junto con su despreocupación y ceguera frente a Mariana y su placer:

> En ese momento hubiese querido librarlo del pantalón y empezar allí mismo a succionarlo, pero la presión de los dedos en las sienes y en el cuello, y la fuerza de su lengua,—chiquita y sana como la de un bebé, pensó—precipitando ese orgasmo que ella había esperado alcanzar recién en el momento que el hombre eyaculara en su boca.
> ¿Se dará cuenta este hijo de puta de que ya estoy acabando? (122-23)

Para ella, el acto es tanto cerebral como sexual. Desgraciadamente, aunque Mariana controla la situación mentalmente, no puede controlar el cuerpo y el comportamiento de Wolff. Él está totalmente desconectado y preocupado por necesidades propias, lo que afirma el egocentrismo masculino en cuanto al sexo. La pregunta "¿se dará cuenta este hijo de puta de que ya estoy acabando?" (123) basta y sobra para señalar la indiferencia de Wolff al orgasmo vaginal. También revela el predominio de su actitud misógina ya que el orgasmo femenino en una sociedad patriarcal siempre ha quedado en segundo lugar. Por otra parte, el orgasmo femenino se define de acuerdo con la

sexualidad masculina y no en relación con el cuerpo femenino. Para la mujer, el clítoris es la fuente más poderosa para llegar al orgasmo; sin embargo, la penetración sirve más para el placer masculino; por tanto el orgasmo vaginal es el que el patriarcado estima más porque sirve las necesidades sexuales del hombre (Koedt 115). Es así como, cuando Wolff está contando un chiste, pregona explícitamente su actitud machista y anticuada:

> —Me acuerdo de unos giles —repetía Wolff— que decían: "no te metas con esa mina que no acaba… " y cuando yo les decía… —reía a carcajadas ahora— "¿Y a mi que me importa si yo sí? ¡Si yo sí acabo!, los bolú me miraban como a un loco, o como les dijera un chiste… Mi amor: entendeme… ¡A mí qué carajo me importa! —no podía parar de reír y ella terminó riendo por contagio. (123-24)

Wolff no sólo admite que es machista sino que cree que serlo es divertido. Para él, la mujer es invisible.

En su articulo "The Myth of the Vaginal Orgasm" Anne Koedt explica como el hombre niega la sexualidad femenina porque no acepta a la mujer como ser humano sino como extensión de su propia sexualidad:

> One of the elements of male chauvinism is the refusal or inability to see women as total, separate human beings. Rather, men have chosen to define women only in terms of how they benefited men's lives. Sexually, a woman was not seen as an individual wanting to share equally in the sexual act, any more than she was seen as a person with independent desires when she did anything else in society. (115)

Al aplicar esta observación a Wolff, se nota como él personifica este chauvinismo masculino que ni siquiera considera el placer femenino. Y, si tomamos en cuenta la diferencia generacional entre Mariana y Wolff, se puede interpretar las actitudes distintas entre ellos como indicación del progreso social histórico. Mientras Wolff mantiene el machismo del pasado, Mariana, mujer treinta años más joven que él, pregona a favor del orgasmo femenino. Aunque Mariana quiere satisfacerse a si misma, la mujer tiene que

satisfacer al hombre a quien no le importa para nada ni ella ni su placer. La yuxtaposición de sus posiciones distintas en cuanto al sexo refleja como la independencia sexual femenina está contenida en un marco patriarcal presentando así a Mariana como mujer ambigua quien es independiente y dependiente a la vez.

La imagen inestable de la mujer independiente surge igualmente cuando Mariana habla de sus preferencias sexuales. Aunque ella expresa sus deseos en un dialogo interior, cuando Wolff le pregunta por primera vez "te gusta pegar", ella vacila y dice "todo me gusta, si es con onda..." (102). Cuando el tema emerge de nuevo y las preguntas de Wolff son más explicitas, ella no admite sus preferencias sino que traspone las del hombre a si misma. Es decir, ella finge que los deseos masculinos son sus verdaderos deseos femeninos:

> —Sí, te dije... ¿Te gusta pegar?
> —Sí, te dije... Me gusta todo si es con onda.
> —¿Pero qué es lo que más te gusta....?
> —Todo... Ya te lo dije.
> —Va de nuevo: ¿qué te gusta más: pegar o que te fajen?
> —Según de quién venga...
> —¿Y de mí? ¿De alguien como yo...? –preguntó Wolff, haciendo girar los anteojos en la mano, como si ellos representaran a su persona.
> —Que me faje... Vos no das ganas de pegar. (117)

Como hablan de sadomasoquismo, un tema tabú, Mariana, por lo menos, parece ser una mujer liberada, o sea anti-tradicional porque participa en un comportamiento desviado. Sin embargo, el hecho de que no pueda formar y enunciar sus fantasías sin relacionarlas y definirlas en relación con un hombre, es sintomático de la represión sexual femenina. Como nota Amber Hollibaugh "we [women] are deprived of the most elementary right to create our images of sex. It's a hard truth that far too many women come up blank when they are asked what their sexual fantasies look like. Sexual fantasies are the rightful

property of men, romance the solid female terrain" (227). Puesto que por un lado Mariana no se adhiere a la imagen romántica mientras, por otro, los deseos sadomasoquistas, que finge ser suyos, son verdaderamente los de Wolff o de cualquier otro hombre con el que ella tenga relaciones, no podemos decir si está completamente liberada o reprimida. De la misma manera, en un episodio sexual contado con gran lujo de detalles, ella demuestra el vaivén entre dominar y ser dominada.

El hecho de que Wolff y Mariana participen en actos sadomasoquistas puede simbolizar la violencia y el poder masculinos desplegados para dominar a la mujer. Sin embargo, ella participa por voluntad propia y parece ser tan desviada como Wolff. Es decir, a veces ella se rinde a sus deseos, pero a veces impone los suyos. Por ejemplo, Wolff quiere hacer el cunnilingus, aunque ella no lo quiere, pero se rinde a Wolff en vez de negarle y lo complace diciendo "un día te la doy para que hagas lo que quieras. Pero ahora no me hablés más..." (156). Después, ella se pone más agresiva y entra completamente en el mundo masoquista. Le grita obscenidades y acepta la dominación, al mismo tiempo que expresa las necesidades propias:

> —Lo que quiero ahora es enchastrarme todo de leche
> —¿Querés metermela..?
> —Sí... En seguida...
> —¿Se puede gritar?
> —Sí ...Gritá...
> —Voy a acabar...¡Metémela y acabo...!
> —¡Ahí la tenés..! ¡Pasame cervecita!
> —Sos una mente podrida...¡Puto!
> [...]
> —No me hablés más...Basta. ¡Haceme todo lo que quieras pero callate!
> —En la cara también.
> —Sin marcar...¡Ay por Dios sin marcar!
> —En la cabeza, atrás, ahí no te va a dejar marca...
> —Puto.. Puto... ¡Hijo de puta! ¡No me hablés más! (157)

Aquí, los dos negocian la manera de alcanzar el clímax sexual. Mariana está tan excitada como Wolff y parece haber encontrado un balance sexual donde encuentra una fuente de placer. Aunque Mariana tiene que sucumbir a la posición de una oprimida para obtener este placer, esto no significa necesariamente que esté oprimida. Puede ser su manera de buscar/encontrar/mediar el poder. Un problema del feminismo y la sexualidad femenina es que no hay paradigma que las mujeres puedan seguir. Las mujeres todavía buscan un modelo de poder. Puesto que faltan los modelos y ejemplos, es difícil definer la sexualidad femenina autónoma, como se nota en el articulo "Pressured Pleasure" de Janet Holland *et al*: "It is easy to talk of how to empower young women so as to make sex safer or more pleasurable; but it is more difficult to specify what exactly is meant by empowerment in sexual relations when women are subordinate to men" (251). Y explica a continuación que para obtener el poder femenino en las relaciones sexuales, no hace falta que las mujeres dominen, lo que corresponde a un "male model of empowerment", puesto que " empowerment is both contested, and a process, in which women struggle to negotiate *with* men to increase control over their own sexuality" (250). Retomando el episodio antes comentado, parece que Mariana hace esto, precisamente. El vaivén entre ser dominada y dominar es su manera de contestar al poder masculino y construir la sexualidad femenina.

"Perra virtual"

Otra protagonista cuya sexualidad parece integrar un proceso de contestación es Luz de "Perra virtual". En su caso, sin embargo, no se cuenta la fluctuación entre dominar y ser dominada, sino la caída de una mujer aparentemente fuerte y liberada. Es decir, al

principio del relato Luz está presentada como mujer moderna y poderosa, pero en el desenlace del cuento acaba explotada y revela como su fuerza y libertad son una pura fachada. Esta inversión, o sea la misma pérdida de poder que se observa también en la representación de Mariana, es aun más significante cuando tomamos en cuenta que el relato de Luz fue escrita por una mujer, Cristina Civale. Quizá Civale intente decir que a pesar de que parezca ser fuerte y liberada, la mujer moderna sigue sujetada en el fondo a la misma explotación de antes.

El estilo de este cuento se asemeja al estilo detectivesco norteamericano por su manera de ser muy directo y al grano, apoyando, pues, la imagen dura y franca de Luz. Ya en el comienzo del mismo aprendimos de inmediato de su primera experiencia sexual. Aunque pasó con un hombre mayor cuando ella sólo tenía 14 años, no hace hincapié en el hecho de que fue violada (de que su profesor la "disvirgó", teniendo relaciones sexuales con una menor), sino en el placer sexual y la nueva pasión de la joven por el sexo: "ella supo, de una vez y para siempre, que hacer el amor era lo que más le gustaba en el mundo y que por hacerlo cobraría" (13). El hecho de que le encanta el sexo a una edad tan joven no parece encajarse con las palabras "hacer el amor" usadas para designar el acto carnal en su caso. Por un lado, el sexo es reducido a un acto físico, a una comodidad por la cual podrá cobrar y, por otro lado, el léxico empleado tiene connotaciones románticas, dando un aire infantil al relato más propio de los cuentos de hadas que con el placer carnal y el sexo. Quizás esta mezcla de pragmatismo y romanticismo sea como Luz edita su vida, sacando fuerza de una situación que hubiera sido explotadora. El narrador mismo dice que "si de chica le hubiesen dicho que iba a rifar los últimos días de su juventud consiguiendo clientes vía charlas cibernéticas, le habría parecido el resultado de un sueño

mal imaginada" (13). Con estas palabras es evidente que Luz se ha adaptado a sus necesidades y circunstancias; puede invertir una situación explotadora, o sea reeditarla para apoyar su imagen autónoma.

La duplicidad de Luz y su manera de ser romántica y práctica a la vez se desarrollan a través del relato y eventualmente ocasionan su caída; una caída que ella ha previsto. Luz aparece como persona muy ordenada, ligada a una rutina que linda con la obsesiva compulsiva. Aunque ella controla todos los aspectos de su vida y sus clientes, no puede evadir o controlar el amor. Al final, su lado romántico la traiciona, no obstante las precauciones tomadas para escapar de tal destino:

> No era conveniente ni bien visto enamorarse de un cliente y Luz sabía eso y más: el amor y el dinero no podían mezclarse y muchas veces entre sudores y jadeos podía olfatear o escuchar secreciones del amor. Era algo de lo que tenía que cuidarse porque para Luz el amor rankeaba primero, el sexo estaba después. No podía confundirse y por eso trabajaba con un ascetismo que podía parecer exagerado. Cada vez practicaba un pequeño y riguroso ritual. (17)

Pese al haber construido un plan y un rito para protegerse, acudiendo al uso de perfumes y callándose al lado de sus clientes para que "ninguna palabra u olor ajenos pudiesen perturbarla", se rinde a su sentimentalismo (17).

Conoce a un hombre por el "Chat" y empieza a enamorarse de él sólo por su nombre. Sus conversaciones cibernéticas con Aquiles García de Andina no se destacan ni por sus temas ni por la conexión personal que ellos comparten. Luz se engaña a si misma simplemente porque busca el amor y construye una imagen de Aquiles que no se encaja con la realidad. Esta imagen irreal la emociona y la controla tanto que pierde el juicio. Por eso, al volver a casa después de una cita frustrada con Aquiles y de haberlo esperado por mucho tiempo sin verlo, ella sale de nuevo para encontrarse con él. Cuando llega a la

puerta y la saluda un adolescente de 15 años, ella sigue metida en su mundo ilusorio. De hecho, la situación y la promesa del amor la excitan sobremanera: "Luz no quería imaginar nada, ni sacar conclusiones. Sólo esperaba encontrarse de una vez con su amado Aquiles Garcia de Andina y hacerle el amor como nunca lo había hecho a nadie. Su bombacha empezaba a humedecerse" (23). Obviamente, el encuentro con Aquiles es algo raro y peligroso, pero ella se enceguece ante esa posibilidad. Además, su capacidad de mentirse a si misma es tanta que incluso saca placer de la situación. La fantasía es tan fuerte que ella se humedece en la presencia de un chico de 15 años y todavía no se da cuenta de lo que está pasando. Ella mantiene la fantasía hasta el último momento cuando abre la puerta a cuatro chicos más, uno de los cuales le dice: "nosotros somos Aquiles García de Andina" (24). Enterándose por fin de que todo fue un engaño, ella cumple con el acto, intentando esconder su sufrimiento: "Con los ojos cerrados hizo el amor con cada uno de ellos y trató de que ninguno notase cómo una única lágrima le rodaba por la mejilla, creando una recta perfecta que terminaba en su mentón que ahora temblaba" (24). Con este desenlace, Luz aparece como mujer rendida cuya rendición se relaciona enteramente con el romanticismo. Al principio, cuando el sexo fue una medida económica o un vehículo de placer, Luz parecía muy fuerte; sin embargo, cuando ella sucumbe a su lado romántico, su poder desaparece. Por tanto, en esta representación literaria contemporánea el romanticismo es una debilidad femenina que usurpa la independencia de la mujer y revela como la autonomía femenina, tal como se define hoy en día, no puede existir al lado del romanticismo.

Puerto Apache

La sexualidad abierta y explícita de Mariana y Luz sirve para presentarlas como mujeres supuestamente progresistas y liberadas. En cambio, con Maru y Guada, los dos personajes de *Puerto Apache* parecen corresponder más a un marco tradicional que a una condición social contemporánea. Es decir, Maru, la *femme fatale,* es una versión contemporánea del arquetipo tanguero de la mujer manipuladora, mientras que Guada es la de la inmigrante explotada (en su caso viene de otra parte de Argentina). Ellas dan vida a imágenes tradicionales, encarnando a la mujer autónoma que encontrábamos en el tango y trasponiéndola al contexto neoliberal. A primera vista, con Maru y Guada no hay una ruptura explicita con el pasado sino una continuidad que parece mantener el arquetipo tanguero donde la sexualidad se interpreta como hechicería y la causa de la caída femenina. Sin embargo, en el fondo de ambos personajes detectamos un cambio ideológico sutil reflejado en una perspectiva masculina más empática que concibe a la prostituta más como ser humano y menos como objeto. Al explorar la sexualidad de Maru y Guada se revela otra versión de la lucha femenina y los diversos paradigmas de la autonomía femenina.

Maru es una prostituta exitosa que se sitúa en un estrato social acomodado mientras que Guada es de la clase baja. Su yuxtaposición muestra como la prostitución se extiende desde el estrato social más bajo hasta otro más alto y señala los distintos medios que ambas mujeres tienen que implementar para asegurar su sitio social o supervivencia. Por tanto, aunque en ellas se perpetúa un arquetipo anterior, también se comunica más detalles sobre su sexualidad que sirven para humanizarlo. En vez de ser estereotipos, Maru y Guada se convierten en personajes activos y vivos que participan en las

relaciones sexuales. Esta novedad pinta a la mujer con dos caras en la que se personifica tanto el arquetipo tanguero como su contraparte contemporánea. Por eso, el comentario que presentamos a continuación no sólo revelará aspectos poco aparentes en el arquetipo tanguero sino que la contextualizará en el presente.

Puerto Apache empieza *in media res*. Maru, *femme fatale* y cerebro que inicia uno de los conflictos en torno a los que gira la trama, está involucrada inmediatamente en la acción narrativa. Siendo una mujer poderosa y deseada, desempeña un papel principal donde los otros protagonistas como la Rata y el Pájaro están pendientes de ella intentando controlarla y poseerla. Aunque es una mantenida y, por tanto, dependiente, es maternal y dominante a la vez en sus relaciones sexuales. Esta duplicidad la pinta como despiadada porque todo su cariño parece ser —visto en el contexto del relato— una faceta de su estratagema para arruinar a la Rata. Visto así, su persona adhiere perfectamente al arquetipo tanguero de la manipuladora cuyas intrigas sirven para conseguir el bienestar material, o sea, elevarse socialmente. En contraste, la sexualidad de Maru se revela explícitamente y no como una alusión implícita como en su homóloga tradicional. Es decir, los motivos tradicionales del tango aluden a la sexualidad y la manipulación de la prostituta, pero nunca exponen nada específico sobre su sexualidad. De esa manera, Maru parece completar la representación tradicional ya que se conforma con el arquetipo tanguero mientras exhibe elementos precisos de su sexualidad que no hubiéramos encontrado en el pasado. Aquellos detalles, en efecto, dan vida al arquetipo tanguero. En vez de ser un estereotipo, se complica la imagen tanguera de la prostituta y se traspone al presente.

Varias referencias a la promiscuidad de Maru a través del relato reflejan su libertad y la estrategia que emplea para evadir el control masculino. Ella va de un boliche a otro y de un hombre a otro porque no está hecha para limitarse a sólo uno, como explica la Rata al decir que "hay minas que son así. No están hechas para un solo tipo" (66). Aunque va con varios hombres y ha provocado el daño que se hace a la Rata, domina las relaciones sexuales con él, iniciando el sexo y tomando control:

> Maru se me viene arriba. Se sienta sobre mí. Se inclina. Me besa el cuello, el ojo sano, los labios hinchados. Se suelta la bata y le veo, le toco los pechos. Me abre el jean. Se alza. Vuelve a sentarse. Se deja caer despacio le entra bien. Lógico. Es para ella. (65)

Aquí, la Rata sentimentaliza la escena, dándole a Maru un aire romántico que la encaja con una imagen tradicional de la mujer. Por un lado, ella está descrita como mujer suave y cariñosa, mientras por otro, en su forma de tomar la iniciativa, parece ser una mujer autoritaria y liberal. Ella no parece tener inhibiciones y sabe bien manejar a la Rata, abriéndole su jean, alzándose y dejándose caer en él. Además, el protagonista, la fuerte Rata, muestra su sensibilidad y se rinde frente a ella, admitiendo que, de todas sus conquistas sexuales, Maru tiene precedencia; se guarda a si mismo para ella, declarando que su sexo es suyo. Según dice, "es para ella" (65).

Estos detalles ayudan a construir la imagen convencional de la mujer bruja o hechicera que encontramos en las descripciones tomadas del tango. La diferencia está en la manera en que la Rata reacciona. Él sabe que ella es bastante mala y manipuladora, pero intenta negarlo y excusarlo. Por eso, cuando ella pone un poco de música romántica después de hacer el amor, dice "ella no lo parece, pero tiene un toque sentimental. O sea, nunca fue, del todo, una mala chica" (66). El romanticismo y empatía por parte de la Rata diluye las tendencias misóginas típicas de los textos tradicionales del tango. En vez de

categorizar a Maru como persona enteramente mala, la Rata identifica sus aspectos positivos, divergiéndose así de la perspectiva patriarcal del pasado que estereotipa a todas las mujeres autónomas y las categoriza de malas. Aquí, el hombre parece entenderla, convirtiéndola en ser humano en vez de en un estereotipo indistinto.

A la luz de lo anterior, en Maru aparecen una encarnación y modificación del estereotipo. El sexo sigue siendo representativo de su autonomía femenina tal como en la imagen de la *femme fatale* y manipuladora de los tangos donde los hombres metidos con las prostitutas casi siempre acaban arruinados. Sin embargo, con la figura de Maru no surge ni el mismo juicio ni la misma castigación. Rata sabe bien como es ella y sigue metida en su vida aunque sea peligroso. Él no interpreta la autonomía o promiscuidad de Maru ni como maldad ni como arma oculta, sino que la acepta como característica de algunas mujeres. Quizás esta nueva perspectiva masculina simbolice una nueva tolerancia ya que la Rata acepta que no hay sólo una manera de ser. Por eso, dice que "hay minas que no están hechas por solo un tipo" (65). En base a esto, se puede concluir que a pesar de que Maru es otra representación de una figura tradicional como el arquetipo tanguero, existe en el fondo un cambio ideológico, revelado en la perspectiva masculina que no perpetúa el tono misógino de antes. En el pasado, el tipo de comportamiento femenino como el de Maru hubiera sido amenazante. Recordando que la mayoría de las perspectivas patriarcales convencionales se basaban en la ansiedad masculina por la entrada recién lograda de la mujer a la esfera pública, esa novedad nos hace inferir que la falta de perjuicio y la nueva tolerancia por parte de la Rata vienen de la aceptación de la mujer: ya ha entrado al escenario público y las repercusiones ya se han sentido, y por eso, el mundo masculino no la teme tanto.

En el caso de la configuración de Guada se halla, igualmente, un cambio ideológico. En ella se nota la encarnación y continuación a la vez del arquetipo tanguero. Primero, ha de reconocer que el personaje está construido como la imagen popular de la mujer que se ha trasladado a la ciudad porteña en busca de una vida mejor. Su mamá es correntina y trabaja de sirvienta por horas. Aunque Guada intenta convencerla que deje de trabajar, ella sigue trabajando como "burra" (80). Desgraciadamente, Guada y su mamá están obligados a buscar trabajo "clandestino" y por tanto Guada "hace strip-tease en un boliche para extranjeros y gremialistas que queda por Retiro. Guiza. También aparece en Internet" (79). Descripciones así presentan a Guada como una versión contemporánea de la yiranta, la cual disipa el romanticismo relacionado con Maru y su vida lujosa y revela el lado duro de la prostitución. Ella no es una mujer ni glamorosa ni linda, pero es atractiva, con una sexualidad fuerte, que despierta el deseo de los personajes masculinos de la novela. En una descripción ofrecida por la Rata, narrador de la novela, él comparte unos pequeños detalles que hacen hincapié en la realidad de Guada. Al describirla dice que "tiene onda, esta piba [...] Tiene olor a tabaco y a night club. No es lo mismo el olor a discoteca que el olor a night club. ¿Cómo se llaman ahora los night clubs?" (105). Esta breve observación sobre el olor a tabaco y a night club subraya sútilmente la participación de ella en la sórdida vida nocturna. Del mismo modo, alude al hecho de que los tiempos han cambiado tanto que ahora la Rata ni sabe como se llaman los sitios nocturnos. Más adelante cuando ellos conversan y Guada dice "no probaba una gota de alcohol desde ayer" la Rata no sabe responder porque no quiere escuchar lo que ella puede confesar. Él mismo dice "no le pregunté por qué. Me imagino la respuesta. 'En este trabajo si se te sube el trago a la cabeza estás muerta'" (106). Aquí,

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

> [illegible]
>
> [illegible]

[illegible]

traves, se establece una amistad entre ellos, y ella se convierte para él en ser humano. La humanización de Gunda se manifiesta no en un cambio de comportamiento por parte de ella, sino en la manera en que los hombres como la Rata la tratan y la miran. Ella deja de ser un objeto físico y por eso la Rata ni siquiera puede pensar más en esas fotos:

> En la última foto de Gunda que se ve en Internet ella se bajó las tiritas de la tanga. Se apoya con las manos y con la rodilla izquierda en un sofá blanco. El pie derecho en el suelo, la rodilla flexionada, y el pelo le cae por delante de los hombros. Está de espaldas, por así decirlo, y no se le ve la cara. Pero es ella. En la pared se alcanza a ver el borde inferior de un cuadro. No se puede saber qué hay en ese cuadro. La oferta que se hace de Gunda es visiblemente trasera. Reconozco que algo se movía entre las piernas cuando miraba las fotos con Cóper y con Morales, el pibe que labura en Constitución. Nunca más volvimos a ver esas fotos. Ya ni siquiera hablamos de eso. Como si nos hubiésemos arrepentido o como si se tratara de una cuestión de respeto. Pero entonces, ¿quién imponía el respeto? ¿Ella? ¿Mi viejo? ¿Los dos? No se sabe. (152-53)

La descripción es sexy y erótica, de una mujer deseada, y por tanto, pasiva. La perspectiva masculina la deshumaniza puesto que ella no participa activamente en la excitación del hombre. Es reducida a una imagen pornográfica para la mirada y excitación masculina. Aunque así es, obviamente, el objetivo de la pornografía, la Rata no puede participar más en esta forma de excitación después de conocer a Gunda. De hecho, él expresa sus sentimientos de culpa por haber mirado o pensado así en ella. La Rata intenta minimalizar su comprensión preguntando "¿Quién imponía el respeto?"(153), pero la realidad es que su manera de percibir a Gunda ha cambiado: él no puede verla como objeto sexual; no puede objetificarla.

A la luz de lo anterior, podemos inferir que ha sucedido un cambio ideológico y que el narrador mismo se ha transformado. Este cambio subraya una evolución en la concepción de la prostituta mediante la cual se nos ha hecho parte de un proceso que va desde la objetificación hasta su nueva humanización. Ella sigue siendo deseada, oprimida

y tratada como objeto sexual. En ninguna parte de la novela se cambia de profesión o empieza a dominar a un hombre cliente. Su autonomía femenina no es explícita, pero la manera en que la Rata piensa en Guada sí es obvia. A través de él y su culpa, se hace hincapié en la explotación de la mujer y como, para vencer la objectificación, un cambio ideológico debe venir del hombre.

Capitulo III

Prostitución, globalización e identidad

La primera fase de la industrialización, que transformó a Buenos Aires en ciudad industrializada, inspiró la transformación de la ciudadana argentina en consumidora cosmopolita. En aquel entonces el consumo femenino se expresaba a través de la acumulación de objetos simbólicos del capitalismo y de la alta sociedad. El consumo moderno facilitaba la construcción de una identidad urbana y ofrecía la esperanza de una vida mejor. Al final del siglo veinte, con la apertura de los mercados globales y la nueva política neoliberal, la consumidora se encontraba en un espacio donde tenía que redefinirse a través del materialismo globalizado. En los tiempos neoliberales, sin embargo, el Internet, la propaganda comercial, el crédito y la globalización masiva han profundizado, a la vez que han fragmentado, la imagen de la consumidora y la ilusión que ella debe mantener. Es decir, bajo la influencia del mercado internacional no existe una delineación fija que señala el comportamiento consumista de cada estrato social. Por tanto, la idea de no ser menos que los dèmás, junto con la ambigüedad en torno al consumo neoliberal, compromete la identidad de la consumidora contemporánea. Ella es una figura exagerada atrapada en un ambiente esquizofrénico. Es decir, la crecida privatización de la esfera pública ha aumentado la inseguridad personal del ciudadano, al mismo tiempo que las corporaciones internacionales perpetúan el mito de que con el crédito el lujo de la alta sociedad está al alcance de todos.

La contradicción inherente a la nueva política neoliberal argentina se evidencia, sobre todo, cuando comparamos los finales de los noventa con el año 2002. En los noventa la gente está enganchada todavía al sueño neoliberal y perpetúa, por tanto, el

ciclo de compra e inversión en la economía liberal y la nueva tecnología. Después de la implosión económica de 2001, sin embargo, el sueño neoliberal se convierte en pesadilla, ya que en 2002 el desempleo alcanza más del 20 por ciento de la fuerza laboral y abarca a todos los sectores sociales. Como explica Rosalía Cortes en su capitulo "Mercado de trabajo y género, el caso argentino, 1994-2002":

> En décadas anteriores la pérdida de puestos de trabajo había afectado sobre todo los sectores con baja educación, en cambio en el 2002 aumentaron las tasas de desempleo y cayó el empleo en el segmento más educativo de varones y mujeres. En otras palabras, la desocupación se extendió a sectores sociales otrora más demandados como fuerza de trabajo. A su vez, estas tendencias tuvieron un efecto multiplicador del desempleo. Históricamente, los sectores medios y altos habían sido los principales demandantes de servicios a hogares en sentido amplio (servicios domésticos, reparaciones, entre otros) y servicios personales. El desempleo y la caída de ingresos de las clases medias restringió la demanda de aquellos servicios provocando la destrucción de puestos de trabajo en el servicio domestico y la construcción. Cómo éstas eran las ocupaciones más frecuentes de varones y mujeres en los hogares de ingresos bajos, la caída de la demanda laboral extendió el desempleo y profundizó la pobreza. (Cortes 68-69)

Esas condiciones forman, precisamente, el contexto de los momentos históricos representados en los textos narrativos que nos encontramos analizando, sea el fin de los noventa, como en "Perra virtual" y *Vivir afuera*, o el comienzo del siglo veintiuno, como en *Puerto Apache*. Es decir, esas nuevas tendencias en la política neoliberal y el consumo contemporáneo afectaron, incluso, la representación arquetípica de la prostituta: por un lado, con la posibilidad de consumo ilimitada era difícil estereotipar su comportamiento de consumista femenina y por otro, el escenario urbano representado en un texto como *Puerto Apache* refleja la mayor miseria sufrida por la sociedad argentina después de la caída del 2001.

Pese a la economía volátil argentina y la pobreza que rodea a la prostituta, ésta sigue intentando participar en el mercado globalizado. Pero, coherente con el consumo

neoliberal, no hay marco fijo para la prostituta literaria argentina que guiara sus deseos adquisitivos. Para ella, no hay artículos concretos que construyen y mantienen una identidad asociada, como antes, con la alta sociedad porque los símbolos culturales cambian con cada campaña comercial. Evidentemente, el bombardeo de los anuncios ha cambiado el léxico del consumo y ahora éste no consiste sólo en acumular los objetos materiales, sino en comprar un estilo de vivir y en alterar el cuerpo humano. Es más, la propaganda comercial es tan poderosa que ha infiltrado la esfera íntima y ha convertido a la mujer misma en objeto, literalmente, de consumo. La imagen de la prostituta quien asimila todas esas influencias y símbolos neoliberales es, pues, una imagen fragmentada. Ella consume en una manera acelerada donde el acto de consumir y no el objeto consumido le otorga su identidad. Por tanto, cuanto más consume una prostituta tanto más profundamente que altera / construye / asegura esa identidad. Pese al nuevo discurso consumista, la configuración de la prostituta no puede ascender su

"Perra virtual"

Luz es una mujer moderna con "gustos estrictos" que se prestan a su identidad de mujer fuerte y autónoma (16). A través de las 12 páginas que constituyen este cuento se ve la gran importancia del consumo en su vida. Ella se prostituye para consumir y consume para prostituirse. La identidad de Luz se construye a partir de sus artículos materiales y sus gustos personales. Cada objeto y gusto que ella tiene representa un ideal social o señala una característica de su personalidad; su imagen redondeada de prostituta depende casi enteramente de su papel de consumidora.

En contraste con el estereotipo tanguero en el que el consumo femenino aparece como una forma de hechicería o brujería, en la configuración contemporánea de la prostituta el consumo sirve para humanizarla. Es decir, el consumo construye a Luz como mujer romántica y sentimental. Esas características le otorgan una personalidad más diversificada que rechaza la forma arquetípica encontrada en el temario tanguero. Sus gustos culturales, por ejemplo, como sus películas y música favoritas, señalan su pasión por lo romántico: "detestaba a Quentin Tarantino pero veía sin discriminar toda película en la que pareciera John Travolta o Michelle Pfeiffer, a quien admiraba incondicionalmente" (16). El hecho de que le encantan las películas sentimentales de Travolta y Pfeiffer y las ve "sin discriminar" alude a un romanticismo tan fuerte que no pretende juzgar si las películas son buenas o malas. Además, su odio a las películas taratinianas es casi irónico ya que ella, en su aspecto físico, parece encajarse perfectamente con las heroínas poderosas que suelen salir en las películas del director norteamericano; parece que ella quiere emularlas. Para profundizar esa imagen de la prostituta romántica, el narrador agrega que Luz escucha la música sentimental de Sara Vaughan y Billy Holiday: "*Every time you say good bye,* incluso, la hacía llorar hasta el agotamiento porque finalmente, Luz, era una romántica" (16). Tal como los temas expresados en las canciones de Vaughan y Holiday, el amor y el romanticismo pueden decepcionar y causar la ruina. Luz reconoce el riesgo potencial de enamorarse y, por tanto, adhiere a una rutina estricta para evadir romperse el corazón. Desgraciadamente, al fin y al cabo, su lado romántico la decepciona y provoca su caída trágica. Esta versión contemporánea de la mujer caída invierte la imagen tradicional cuyo consumo se presenta como brujería. En el arquetipo tanguero, es el hombre quien se cae por ser romántico y no

la prostituta. En el tango, el consumo motiva a la mujer a manipular mientras que en la representación más reciente el consumo se traduce en consumo cultural que revela el romanticismo de la prostituta.

El consumo femenino no sólo revela el lado romántico de Luz sino que refleja el ambiente neoliberal y sus mercados globales. En los textos tangueros, el consumo se liga directamente a la industrialización y la transformación social de Buenos Aires en ciudad cosmopolita. En el cuento del Civale, sin embargo, el consumo contextualiza a Luz en los tiempos neoliberales donde el cosmopolitismo extiende a cada faceta de la vida social. Por tanto, en su papel de consumidora, se ve el alcance de la globalización y la gran influencia de la media internacional. Los detalles culturales divulgados no sitúan a Luz en Argentina ni, necesariamente, en la posmodernidad (por las fechas de los artistas). Se puede argumentar que su afición a Travolta, Pfeiffer, Vaughan y Holiday ejemplifica más la americanización que la globalización; sin embargo, cuando se exponen más detalles de su rutina se observa que ella es influida por todos lados, sobre todo con respecto a la comida. La comida que consume diariamente lleva una connotación cultural que alude a su clase y edad pero no a su nacionalidad. Ella siempre come lo mismo: "su menú diario consistía en cuatro porciones de pizza de masa gruesa y vaporosa con queso gruyére, salmón crudo y recula" (16). En el siglo veintiuno la pizza no destaca por ser una comida muy cosmopolita. Sin embargo, los ingredientes que cubren la pizza como el queso gruyere, salmón crudo y recula no son comidas típicas ni corrientes y dan la impresión de que Luz es muy cosmopolita y viene de un estrato acomodado que quiere emular. De hecho, el queso gruyére, salmón crudo y recula son comidas extranjeras que hacen hincapié en las innovaciones de importación y la extensión del mercado global a cada

aspecto de la cultura argentina, hasta la comida que se ingiere. En vez de consumir una comida nacional o típica del estrato alto, ella come una mezcla de comidas, cada una con una relevancia cultural. De esta mezcolanza emerge su identidad globalizada como explica Nestor García Canclini en su libro *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización.* Él compara el siglo veinte con el veintiuno al decir que "comer como español, brasileño o mexicano, era no sólo guardar tradiciones específicas, sino alimentarse con los productos de la propia sociedad, que estaban a la mano y solían ser más baratos que los importados" (15). En la continuación de su comentario, García Canclini argumenta que hoy en día los objetos pierden este significado nacional: "Los objetos pierden la relación de fidelidad nacional con los territorios originarios. La cultura es un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede leer y usar" (16). Si aplicamos la perspicacia de Canclini a la caracterización de Luz, podemos ver como el mercado multinacional obscurece la identidad determinada de la mujer cosmopolita y como ella, esencialmente, puede construir su propia versión gracias a la accesibilidad y la variedad de los objetos a su disposición.

Esta adopción de objetos y símbolos culturales se prestan a la identidad cosmopolita de Luz y, según Beatriz Sarlo en su trabajo, *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, le haría miembro de una comunidad imaginada por los consumidores:

> La inestabilidad de la sociedad moderna se compensa en el hogar de los sueños, donde con retazos de todos lados conseguimos manejar 'lenguaje de nuestra identidad social'. La cultura nos sueña como un cosido de retazos, un collage de partes, un ensamble nunca terminado del todo, donde podrían reconocerse los

> años en que cada pieza fue forjada, el lugar de donde vino, la pieza original que trata de imitar. (26-27)

Dadas las diversas e ilimitadas influencias y posibilidades del mercado, no existe un paradigma determinado de la consumidora y, por tanto, ella no puede evitar ser una figura fragmentada. Quizás, por eso, Luz es meticulosa con su apariencia; es la única cosa que puede controlar. Siempre lleva el pelo en la misma manera: "era negro y lacio y caía hasta los hombros en una melena despareja" (16). Además, siempre se viste de ropa negra pero "los ojos tenían el color de su animo [porque] coleccionaba lentes de contacto" (16). El consumo, con sus ilimitadas opciones da a Luz lo que parece ser un control total de su imagen. A diferencia de su homóloga tanguera, ella no sigue una moda particular sino que construye su propia versión de la mujer cosmopolita junto con su propia personalidad.

Aunque Luz finge ser una mujer autónoma y una consumidora libre, la mayoría de los objetos materiales que consume no sirven sólo el placer personal sino que corresponden a su necesidad de asegurar la clientela. El consumo le ayuda a construir una identidad, pero es una identidad consumida por los clientes masculinos. La verdad es que Luz no es consumidora autónoma sino victima de la propaganda. Es innegable la influencia que tiene la propaganda cuando se describen los gustos y rituales que Luz despliegue cada día. Lo que cuenta el narrador es el ritual de una mujer moderna controlada enteramente por la propaganda. Por eso, Luz "usaba cremas que prometían retardar el efecto del envejecimiento [y] se afeitaba las piernas y las axilas con una maquinita que respetaba los contornos del cuerpo" (16). Las palabras del narrador parecen emular las de un anuncio que vende productos de belleza femenina. Además de propagar el jingle del anuncio, se hace hincapié en la presión social que una mujer

moderna sufre. Luz elige productos que intensifican y mantienen su belleza. En vez de hacer su vida más cómoda, estos productos sirven para hacerle una mercancía más vendible en su ambiente profesional. El hecho de que la maquinita respeta los contornos del cuerpo mientras que las cremas retardan el efecto de envejecimiento da una connotación positiva al uso de los productos cuando la realidad es que Luz los utiliza para mantener cierta concepción idealizada de la belleza femenina. Esta necesidad de parar el envejecimiento y cambiar el cuerpo es el triunfo del mercado:

> Hoy, no existe un territorio donde el mercado, en su imponente marea generalizadora, no esté plantando sus tiendas. Se sueñan objetos que modificarán nuestros cuerpos y éste es el sueño más feliz y más aterrador. El deseo, que no ha encontrado un objeto que lo colme aunque sólo sea transitoriamente, ha encontrado en la construcción de objetos a partir del propio cuerpo el non plus ultra donde unen dos mitos: belleza y juventud. En una carrera contra el tiempo, el mercado propone una ficción consoladora: le vejez puede ser diferida y, no es posible afirmarlo ahora pero quizás sí mañana, posiblemente vencida para siempre. (Sarlo 32)

Visto así, el consumo infiltra cada faceta de su vida. En el siglo veinteuno no es suficiente vivir bien; ahora se debe vivir para siempre. La consumidora no sólo sueña con una vida mejor sino con el vencimiento de la muerte.

La necesidad de conformarse con el estándar global de la juventud se presenta en la manera en que Luz utiliza los artículos consumidores para sostener el ideal de la belleza:

> Eligió un vestido negro, de cuello alto y falda larga que marcaba su figura huesuda y, especialmente, el prodigioso tamaño de sus pezones. Se calzó un par de zapatillas blancas con plataforma. Se engominó el pelo y estuvo una hora delineándose los labios, tratando de convertir su boca en una pulpa deliciosa. (21)

Cuando Luz se arregla para su cita con García de Andina el texto no sólo nos indica cuanta atención presta a la moda para acentuar el cuerpo, sino el tiempo que debe gastar para convertirse en mujer atractiva. Luz pasa "una hora delineándose los labios" para

convertirse en mujer cosmopolita; está inadecuada sin maquillaje. Los labios grandes y bien pintados son el ideal contemporáneo propagado por los anuncios. Por una parte, ella está libre de obtener los productos para hacerse bonita, pero por otra ella sucumbe a una imagen de belleza controlada por la industria cosmética. Aquí está la contradicción; Luz consume para ser más libre y autónoma, pero la mayoría de sus decisiones son controladas por el mundo capitalista.

La naturaleza contradictoria entre la mujer, la autonomía y el consumo también se encuentra en los matices de la caracterización de Luz quien, inconscientemente, se conforma con la imagen social y deseable de la mujer flaca. Aunque el narrador describe a Luz de una manera que enfoca su poder personal, no deja de invocar el estándar social e internacional del cuerpo femenino anoréxico. La paradoja de ser una mujer fuerte y autónoma, por un lado, y de ser físicamente frágil, por otro, adhiere a la estratagema de los anuncios. Como explica Jean Kilbourne en su trabajo *Can't Buy My Love: How Advertising Changes the Way we Think and Feel* "The obsession with thinness is most deeply about cutting girls down to size. It is only a symbol, albeit a very powerful and destructive one, of tremendous fear of female power. [...] Some argue that it's men's awareness of just how powerful women can be that has created the attempts to keep women small" (127).

El cuerpo anoréxico femenino ha sido el paradigma internacional de la belleza femenina en la contemporaneidad. Es un epidémico moderno que se cataliza en el consumo y se difunde en las sociedades neoliberales. Como Ellen Goodman nota "the big success story of our entertainment industry is our ability to export insecurity: we can make any woman anywhere feel perfectly rotten about her shape" (Goodman, citado en

Kilbourne 135). Por tanto, aunque Luz parece evadir este fenómeno cultural, sucumbe involuntariamente. Cuando habla de su apariencia física, por ejemplo, el narrador dice con un tono triunfal "era tan flaca que algunas veces parece transparente y otras, etérea" (16). Luego, agrega que "parecía anoréxica pero podía darse el lujo de comer sin engordar" (16). Ella es rebelde porque elige comer comida rica que engorda, pero no tiene que sufrir porque ya posee una imagen corpórea deseada. Con la ayuda del consumo Luz encarna la imagen perfecta de la mujer poderosa y frágil. Se puede argumentar que no puede controlar este aspecto de su apariencia; sin embargo, es obvio que ella saca provecho de su cuerpo tan flaco por la ropa que opta ponerse. Por tanto, al arreglarse para su cita con García de Andina, "eligió un vestido negro de cuello alto y falda larga que marcaba su figura huesuda y, especialmente, el prodigioso tamaño de sus pezones" (16), eligiendo la ropa que realzaba la figura y convirtiéndose en algo para consumir. El hecho de que ella ejemplifica ese ideal del cuerpo anoréxico y lo puede subrayar con la ropa que lleva muestra como el mercado global infringe en el espacio personal de la prostituta ya que el cuerpo anoréxico deseado se transmite a todas las culturas involucradas en el mercado global.

Puerto Apache

Hay algunas referencias a la música romántica, como en el caso de Luz, que suavizan la imagen cruel y superficial de Maru que podría dominar. Sin embargo, el consumo sirve más para mantener su imagen de *femme fatale* y proyectar la idea general de una mujer mantenida cosmopolita. Con ella, no encontramos la misma meticulosidad que sostiene la

construcción de una mujer "auténticamente" autónoma o diferente. Ella se conforma explícitamente con el ideal del ciudadano global vinculado a los sectores privilegiados. Para mantener esa imagen de mujer cosmopolita, Maru llena su duplex de objetos que no le dan placer ni reflejan su verdadero gusto. La Rata, por ejemplo, describe el interior del duplex de Maru con perplejidad: "yo siempre me preguntó por qué en el baño hay un cuadro así, una escena popular, tristona, no sé como decirlo, y en el living todos los cuadros están llenos de frutas, cielos abiertos y luces de Nueva York" (23). Las fotos elegidas para llenar su espacio íntimo son impersonales y, de hecho, pueden ser de cualquier ciudad cosmopolita como Buenos Aires. Además, cuando la Rata busca el significado de los cuadros, intenta informarse de Maru, pero ella no tiene respuesta: "Maru dice que ella no sabe, que le gusta que sea así, pero que no sabe. Si yo insisto y sigo preguntándole qué es lo que le gusta Maru se pone de mal humor y por fin dice que no sabe lo que le gusta, que me deje de joder o que le pregunte a los decoradores" (23). Aquí, los decoradores, no ella, deciden lo que a Maru le gusta y lo que quiere en su casa. Por eso, cuando la Rata explora su apartamento para buscar información sobre quien quiere matarla, no encuentra nada "ni una carta, ni una agenda [porque] no hay nada en la casa de Maru. Nada personal" (30).

La noción de que Maru no tiene una identidad propia es profundizada por su acumulación incesante de objetos sin valor personal, no llevan una historia ni corresponden a los deseos de Maru. Cuando habla de su baño, por ejemplo, la Rata lo describe como "una selva" y muy "complicado". Es tan complicado que "no se acuerda el nombre de las plantas, ella, ni el de las flores" (24). Luego, implica a una tercera persona diciendo que "se las pasa un jardín concheto, a las selvas, uno de esos investidores, o

[illegible]

> [illegible]

[illegible]

> [illegible]

[illegible]

cultural en la cual Mary borra toda huella de que Mary sea argentina. En otro momento la Rata y Mary hacen el amor y luego ella pide comida china (65). Una escena así parece ser más representativa de la cultura norteamericana, o una puede tener lugar en cualquier ciudad cosmopolita, cuando la realidad es que ocurre en Buenos Aires. En estos términos, el consumo marginaliza a Mary en relación con la ciudad porque no existe un característico o detalle auténtico que destaca a Buenos Aires de las demás. Pero es, precisamente, esta intertextualidad que la une al mundo global.

La influencia abrumadora del mercado global en las decisiones consumistas de Mary se evidencia también cuando la Rata habla de las intervenciones de cirugía estética que ella ha sentido. Mary esconde tanto el bombardeo de la media que mutila a su cuerpo para que se le asemeje el tamaño de los senos. Aquí, la imagen de la prostituta hibrida se extiende literalmente a su cuerpo, transformándola en objeto perfecto para su novio, el Pájaro. Su transformación empieza después de un viaje extravagante internacional:

> Y el Pájaro se levantó a Mary. Se la llevó al Caribe, primero, después a Nueva York, la llenó de promesas, y la compró de todo. Y Mary, es lógico, también compró. Después, ese año, ella se hizo las tetas. Y se puso orgullosa. Fue lo único. Lo demás es de ella. Pocos años vienen tan a full de fábrica. Mary es un avión. A mí todavía me da un poco de cosa lo de las tetas. (28)

La cirugía afirma la conexión entre su viaje internacional, el consumo y la intervención cosmética. Como estos movimientos, la globalización tiene el poder de transmitir por el mundo entero la inseguridad de la mujer frente a su cuerpo. Aunque la operación parece algo sencillo, es un acto que deshumaniza a Mary transformando una parte de su cuerpo en algo fabricado como cualquier objeto. Por ello, como explica Joan Kilbourne en *Killing us softly*, ha de perder toda conexión natural y sexual, convirtiéndose en objeto, en fin, para el placer masculino. Mary, se transforma de sujeto en objeto (Joan

Kilbourne). Al cambiar el cuerpo en mercancía, refleja la nueva tendencia del mercado, o sea según Sarlo, "hace hasta pocas décadas, lo que podía comprarse y venderse tenía una materialidad exterior que sólo excepcionalmente entraba en la intimidad de nuestros cuerpos" (Sarlo 32). En el caso de Maru, al deshumanizar su cuerpo de acuerdo con el estándar internacional y comercial de la belleza, ella, de hecho, consume para ser consumida. La realidad es que ella se compra los senos para complacer a su novio presente y los que siguen. La paradoja del consumo contemporáneo y de la situación de Maru emerge plenamente en esta transacción. Ella ha tenido tanto éxito al vender su cuerpo que se puede darse el lujo de comprarse un cuerpo nuevo, pero, irónicamente, este cuerpo nuevo sólo afirma su conversión en objeto para ser consumido.

En contraste con Maru en un nivel económico inferior donde se sitúa a Guada, el ideal de la belleza y la construcción de la identidad a través del consumo se restringe sobretodo a la ropa porque a Guada le carecen los mismos recursos económicos. Tendría que pertenecer a un sector económico más acomodado para que la operen de los senos como Maru. Guada no se asocia con tal estrato, a pesar de fingirlo. No obstante, el relato señala que Guada se adapta la tecnología nueva de su profesión (como el Internet) y aspira al ascenso social.

Aunque el consumo y la tecnología la ayudan a construir una identidad que a primera vista le sirve de mascara en Puerto Apache, ésta no es suficiente para asegurar su éxito profesional. La Rata la describe cuando la encuentra por primera vez al buscar información sobre su padre: "tiene uno de esos sacos de corderoy con cuello de piel, vaqueros negros y borreguo" (80). Él describe su apariencia física después de hablar de su vida personal, o sea que ella trabajaba en un strip-tease y se prostituía. Los datos sobre su

ropa y su historia no se encajan. Según la Rata, ella "no parece un gato" (80) y lo aclara agregando que "es la pinta de una mina de otro lado" (80). Quiere decir que ella parece ser de la clase media o alta cuando en realidad, los dos (la Rata y Guada) son de los sectores bajos. La ropa le sirve a Guada de disfraz, escondiendo sus orígenes pobres y difíciles. El consumo la ayuda, pues, a construir una identidad, pero, lamentablemente, para mantener esa identidad Guada necesita consumir más y de acuerdo con el estándar cosmopolita como en el caso de Maru.

Guada, de hecho, parece existir en un espacio liminal donde ni puede subir estratos sociales ni quedarse. Su identidad oscila entre dos mundos:

> Guada fuma. Veo el rouge que marca el filtro de su cigarrillo. Veo sus dedos largos, las uñas bien cortadas, la ropa cara que tiene puesta, casual, sport, como si no tuviera nada del otro mundo. Ella también es rara, poco común, algo inesperado. Una correntina negrita sin mucho lustre, pedigré cero, neuronas dudosas, podría pensarse, y que de pronto te dejar ver que sos un boludo porque de pronto ves esa mina tiene tablera, cancha, horas de vuelo, estilo. (152)

Su identidad duplicita rechaza definición y categorización. Por un lado, el consumo le permite crear la ilusión de ser de la alta sociedad, pero por otro, no se puede esconder los vestigios de sus orígenes humildes. Evidentemente, para sostener la ilusión de riqueza requiere un consumo más intenso. Como Sarlo explica "hoy el sujeto que puede entrar en el mercado, que tiene el dinero para intervenir en él como consumidor, es una especie de coleccionista al revés. En lugar de coleccionar objetos, colecciona actos de adquisición de objetos" (Sarlo 27-28). Si conectamos este comentario con el fracaso de Guada, vemos que ella necesita hacer más que comprar una ropa o un maquillaje para ser una consumidora cosmopolita. De hecho, su comportamiento parece emular más el del arquetipo tanguero cuando ya hemos visto que en el siglo veintiuno no es sólo una

cuestión de tener el objeto sino de acumular y seguir acumulando: es el acto de consumir y no los objetos mismos que le otorga poder.

Vivir afuera

La caracterización de Mariana demuestra, igualmente, que el consumo posmoderno es implacable, con normas que dan más significado cultural y social a la marca del objeto que al objeto mismo. Por ello, cuando Mariana y Wolff se conocen por primera vez, ella no encarna una identidad que se extiende más allá de su ropa y la marca que lleva. Es decir, Wolff parece casi ciego frente a su verdadera apariencia ya que no se repara en ningún detalle de su presencia física sino que se enfoca en su ropa de moda. De hecho, en ningún momento habla de sus ojos, su pelo, sus piernas o cualquier otra parte de su cuerpo; sólo menciona los jeans y la campera que lleva puesto: "Jeans Kenzo, campera cara. Carne de shopping..." (61). Aquí, ella está reducida a su ropa y el acto de consumo. Los jeans que son de una marca reconocible reflejan como ella compra un estilo de vivir. Al llevar la marca, Mariana se afilia con un grupo social particular, el que en este caso es un grupo afluente. Como Stephen Shapiro observa "the rise of corporations in the mid to late nineteenth century encouraged consumers to see food staples and clothing as having a special personality or characteristic trait authorized by its corporate logo" (53). Es más, Shapiro explica, en el contexto de referirse a Naomi Klein, que "recent capitalism goes one step further with the idea of a *brand*, a purchasable identity that is no longer tied to any specific commodity at all" (53). El hecho de que Wolff sólo enfoca en la ropa de Mariana, reparando dos veces en la marca de sus jeans, hace hincapié en la gran importancia de los mismos. Puesto que la compra de los jeans, es, esencialmente, compra

de un estilo de vivir, no hace falta que Wolff describe más; la marca resume la personalidad de Mariana y rellena los detalles que faltan.

Aunque Mariana no intenta vincularse con un estrato superior, como Maru y Luz, exhibe no obstante la misma necesidad social de mantener la belleza y una obsesión con el consumo. Como ya hemos mencionado, la ropa de Mariana es de alto calibre y le ayuda a fingir (si sólo por unos momentos breves) la imagen de la mujer rica y cosmopolita. Su consumo diario, en contraste, no perpetúa esa imagen sino que subraya su realidad: Mariana debe vivir día por día. A pesar de que ella gasta el dinero en la ropa cara, su condición económica no le permite consumir la cultura popular que le encanta. En uno de los primeros episodios de la novela, por ejemplo, cuando Suzi espera a Mariana y el Pichi, Suzi dice, mientras espera a Mariana y Pichi que a aquélla le había prestado su walkman y piensa que "no tendría que haberle dejado el walkman a Mariana" (18). Más adelante Suzi se siente molesta y vuelve a pensar en ella:

> Mariana siempre se aparecía con la misma historia:
> —Hoy tengo un gato…—decía, o aparecía gritando: ¡El Pichi divino me consiguió un gato para esta noche!
> Eso, creía, le daba derecho pedir: el walkman, una cartera, cuarenta pesos para ir a la peluquería de Florencio Varela, o quince pesos para cruzarse a la depiladora de enfrente de la ruta. (22)

De acuerdo con las reflexiones de Suzi, Mariana encarna la verdadera condición neoliberal. Por un lado, su situación económica es insegura ya que vive día por día pero, por otro, ella parece tener un falso sentido de seguridad viviendo como si tuviera crédito y dinero ilimitado. Mariana quiere gastar el dinero antes de tenerlo y en vez de usarlo en los esenciales lo gasta en artículos de lujo y servicios que mantienen su belleza, como los de la peluquería y la depiladora. Su comportamiento parece ser el de una mujer mucho

más rica, y ejemplifica que Mariana ha intentado comprar un estilo de vivir que no se encaja con su realidad económica.

Aunque Mariana intenta emular el consumo de la alta sociedad, reconoce, no obstante, el límite de su condición económica. En una conversación con Wolff y el médico Saúl, Mariana revela lo que consumiría si tuviera la oportunidad. Ellos van a un restaurante y empiezan a hablar de la especialidad que elegirían si tuvieran que pasar una semana en una playa desierta con un medico. Wolff pregunta: "Mariana, suponte que tu barco naufraga y has de pasar una semana en una playa desierta con un médico. ¿Qué especialidad elegirías, un analista o un intensivo?"(255). Ella responde cómicamente "ninguna de los dos. Elegiría un dietista para aprovechar la semana y bajar unos kilos" (255). Tal respuesta no sólo revela el ingenio de Mariana, sino también el hecho de preocuparse por su cuerpo y de que lo cambiaría si tuviera los recursos. Aquí, el consumo no se menciona explícitamente porque hablan de médicos. Sin embargo, se hace hincapié en la necesidad de la conformidad física y de adherir al ideal trasmitido por la propaganda que es casi imposible obtener sin la ayuda profesional. Mariana no busca el conocimiento medico sino el conocimiento estético. Aquí, el consumo femenino del siglo veintiuno está tan ligado a la propaganda comercial y el deseo masculino que hace falta controlar el peso para mejorar su vida profesional.

Capitulo IV

Prostitución cibernética y movilidad social

Según algunos de los textos de tango considerados en nuestro primer capítulo la prostitución es un medio que permite a la mujer salir de la pobreza y alcanzar la seguridad económica. De una forma semejante, la representación de la prostituta en los textos contemporáneos que seguiremos abordando en este capitulo implicauna continuación de la misma trayectoria económico-social. Dada la deuda externa argentina, que seguía creciendo a partir de 1977, y la política neoliberal de Menem de los 90 que fomentaba la privatización, el desempleo en el sector privado creció astronómicamente, causando la implosión económica de 2001 (Romero 319-26). La Argentina del siglo veintiuno tenía el corazón quebrado: un pueblo arruinado, con un estrato de pobreza permanente (Romero 326).

Puesto que la pobreza tocaba cada faceta de la vida argentina, ni laedad ni el género del ciudadano podía protegerle de la depresión económica. En esteestrato de pobreza permanente luchaba, pues, la mujer, una figura doblemente marginalizada por su inseguridad económica y su género. Para evadir la extrema marginalización, ella tenía que buscar medios innovadores más coherentes con los tiempos neoliberales. La imagen contemporánea de la prostituta expresa por un lado, entonces, como ésta se ha adaptado a la nueva sociedad neoliberal y como ha intentado aprovecharse de las nuevas tecnologías para obtener la movilidad social. Por otro lado, en ella se perpetúa la imagen tanguera de la mujer manipuladora y mantenida, de modo que la representación de la prostituta en la ficción contemporánea se conforma con el paradigma tradicional en su manera de dependerse de su cuerpo y sexualidad para manipular al hombre. Al mismo tiempo, sin

embargo, la prostituta se desvía de la tradición al acudir a la nueva tecnología cibernética como el Internet, que le proporciona armas nuevas, porque éstas crean un espacio anónimo que le otorga una nueva autonomía.

"Perra Virtual"

Luz, personaje principal, de "Perra virtual" se destaca por ser una mujer moderna y muy capacitada. Aunque se divulgan detalles muy íntimos sobre su vida como, por ejemplo, perdió su virginidad y adquirió las proclividades sexuales que la condujeron a la prostitución, ella parece ser una mujer calculada y bastante severa. Mientras esa severidad la ayuda a construir la imagen de una mujer fuerte, su lado calculador proviene directamente de la tecnología. Para Luz, la tecnología se equivale al poder, ya que le permite entrar, navegar y "yirar" en el mundo cibernético. En contraste con la calle urbana, el espacio cibernético es un espacio anónimo y, por tanto, menos patriarcal. Allí ella disfruta de mayor anonimidad. El espacio cibernético da la impresión de poder controlar cada paso y transacción de su negocio, dándole una seguridad que no existía en la calle de principios del siglo veinte. Sin embargo, para ser parte de este mundo, Luz tiene que obtener el conocimiento necesario. Y lo hace sin dependerse de cualquier hombre. Es decir, aunque el ordenador es un regalo de un cliente que emigró a San Francisco y envió a Luz todo su equipo informático, ella misma lo monta y aprende lo necesario para aprovecharse del regalo. Dice el narrador: "Luz entre manuales y torpezas, tardó tres días en entender de qué se trataba, pero cuando lo logró, sacó abundantes frutos" (15). Al principio está perdida en la nueva tecnología, pero aprende pronto a explotarla y aprovecharse de ella. Esta ventaja sustituye o eclipsa la tradicional del

arquetipo tanguero cuya única arma esgrimida para manipular al hombre y conseguir el ascenso social es la sexualidad. Aquí, "los abundantes frutos" hacen referencia, como se ve más adelante, a su posibilidad de fraternizar con un estrato social superior y de mejorar el rendimiento económico. En el nuevo ámbito ella puede hacer "lo que más le gustaba en el mundo" (13) a cambio de dinero. Efectivamente, la transferencia de la tecnología desde las manos masculinas a las femeninas simboliza una transferencia de poder.

Al romper el código tecnológico y aprender a usar el ordenador, éste le sirve como llave de una puerta al mundo capitalista y supuestamente patriarcal donde se le permite el ascenso social inmediato y la posibilidad de dominar su ámbito. Por supuesto, para obtener la entrada a la alta sociedad, primero tuvo que prostituirse y recibir el regalo de su cliente masculino. Sin embargo, ella se entrena a si misma lo que facilita una subida social rápida donde puede alcanzar (según parece) el nivel económico de sus clientes. Como explica el narrador "la cuenta bancaria de Luz sumaba más y más y hasta había conseguido una tarjeta golden emitida por el mismo banco con el que sus clientes pagaban" (14). Aquí, se ejemplifica que en la los tiempos neoliberales el dinero existe en una forma virtual y que la mercancía consiste en el comportamiento humano, no en un objeto material. Así lo nota David Harvey en *The Condition of Postmodernity*:

> Since 1973, money has been 'de-materialized' in the sense that it no longer has a formal or tangible link to precious metals (though the latter have continued to play a role as one potencial form of money among many others), or for that matter to any other tangible commodity. Nor does it rely exclusively upon productive activity within a particular space. (297)

Puesto que el dinero no depende exclusivamente de la producción, ni tiene un valor fijo, Luz puede convertirse en una especie de comodidad intangible. Todas sus transacciones

financieras se negocian en un espacio virtual. El mundo neoliberal no adopta las mismas condiciones de un "real-time" mercado, como en la modernidad, y, por tanto, Luz puede asegurar su éxito a través de otros medios: la tecla de un botón—símbolo de la tecnología—facilita su subida social, dando como resultado la posibilidad de evadir el destino trágico de su país:

> Había podido abandonar el improductivo errabundeo al que se había visto obligada a los principios de los 90, cuando la depresión económica parece amenazarlo todo, desde el cumplimiento del deseo más primitivo hasta el ejercicio de la prostitución. Sin embargo, Luz estuvo entre los privilegiados que encontraron una solución para garantizar su supervivencia: su cadena fabulosa y clandestina de levantes en la red. (15)

La situación económica de Argentina, evidentemente, estaba tan deprimida que afectaba casi cada faceta de la sociedad incluso una esfera marginalizada como era la "prostitución": "[…] la depresión económica parecía amenazarlo todo, desde el cumplimiento del deseo más primitivo hasta el ejercicio de la prostitución" (15). A pesar de eso, gracias a las nuevas normas económicas que gobiernan la sociedad contemporánea, Luz, una persona de poca consecuencia, puede sacar provecho y colocarse entre los privilegiados.

El Internet parece ser un salvador ya que es gracias a esa tecnología que Luz se hace miembro de la sociedad privilegiada: "se abonó a una red de usuarios de alto poder adquisitivo, se convirtió por medio del pago de una alta cuota de ingreso en otra socia privilegiada y fue de allí de donde extrajo la flor y nata de su clientela" (15). El Internet se asemeja a un conductor que une a la mujer y el mundo del privilegio en una conexión virtual que no existiría, si no fuera por el conocimiento que Luz adquirió. En el pasado, como en el caso de la mujer tanguera, la movilidad social dependía del éxito al manipular a un hombre para satisfacer los deseos adquisitivos. Sobrecargados con un simbolismo

social que ayuda a construir una identidad prestigiosa, los objetos adquiridos creaban la ilusión de riqueza y facilitaban la entrada a un estrato económicamente superior. Para la mujer tanguera, sin embargo, su permanencia en un estrato social acomodado era de un plazo muy corto; una vez perdida la belleza le esperaba un destino trágico. Con Luz, en cambio, la movilidad se relaciona más con el conocimiento y la aptitud. La que domina el conocimiento, posee el código para subir y la que no lo tiene ha de conformarse con la pobreza. Es decir, la relación entre la tecnología, la prostitución y la movilidad social en el mundo contemporáneo parece desembocar en una sola ley: para conseguir el éxito económico, una prostituta debe adoptar la tecnología nueva. No obstante, aunque ésta otorga a Luz un poder que facilita su éxito social, su sitio en un estrato superior no está asegurado incondicionalmente. De hecho, tal como veremos más adelante, su autonomía y su éxito son tan volátiles como el mercado argentino.

Ligado a esta nueva manera de conseguir la movilidad social se encuentra el nuevo papel femenino otorgado por la esfera cibernética, donde la prostituta tiene más posibilidad y espacio para ejercer el poder. En vez de depender de la manipulación sexual, ella puede controlar la situación a través de los mismos medios que utilizaría un hombre. El ordenador, o sea el Internet, le da un control entero e inmediato. Primero, puesto que crea un espacio anónimo donde la prostituta puede navegar y buscar a los hombres sin revelar su presencia, ella puede elegir a la clientela que quiera. Por eso "jóvenes rugbiers, empresarios de laptop, políticos en ascenso, arquitectos, y diseñadores gráficos, brokers con poco tiempo, liberales venidos a menos, nerds sin experiencia" constituyen la clientela de Luz (13). La ausencia de un espacio material proporciona a Luz un sitio perfecto de donde explota a su clientela y tiene mejor seguridad: si no le

gusta la onda de alguien, puede romper la conexión. Ella tiene acceso a todos los perfiles de sus clientes, lo que la ubica en una posición aventajada.

Además de proveerle con más seguridad y anonimidad, el Internet es un espacio intangible donde todas las transacciones se realizan a alta velocidad, mejorando sus ganancias económicas. En la época neoliberal la compresión del tiempo y espacio se prestan a una acumulación más flexible. Es decir, Luz vive y trabaja en un mundo sin fronteras y esa anulación de los marcos espaciales facilita su poder económico en vez de impedirlo:

> But the collapse of spatial barriers does not mean that the significance of space is decreasing. Not for the first time in capitalism's history, we find the evidence pointing to the converse thesis. Heightened competition under conditions of crisis has coerced capitalists into paying much closer attention to relative locational advantages, precisely because diminishing spatial barriers give capitalists the power to exploit minute spatial differentiations to good effect. (Harvey 293-94)

Su superioridad y seguridad la protegen contra la acostumbrada caída femenina económica contada en las versiones más tradicionales del arquetipo tanguero. Pero, esto no significa que ella no sufre una caída personal, o sea una versión contemporánea de la caída.

Para comprender la relevancia de la tecnología a su profesión, el narrador describe el proceso de levantar a un cliente:

> Cada tarde entre las cinco y las siete encendía su computadora, luego habilitaba su antidote —que estaba previamente pautado para conectarse con un número que pertenecía a una prestigiosa red de usuarios— y luego de unos breves minutos aparecía en su pantalla el programa por el que accedía a sus clientes que en sus terminales tenían, a su vez, equipos idénticamente configurados. Ella, entonces, no tenía más que mover el mouse, apretar una tecla en el teclado e inmediatamente sabía quienes se encontraban en línea. (54)

Aygul, se subraya que ella maneja todo y ocupa una posición protegida en comparación con sus clientes—los hombres que buscan comprar sus servicios. Su equipo tecnológico, como el teléfono, el correo y la red facilita el trabajo y da la impresión de que la tecnología es, de hecho, una extensión de su cuerpo y su ser. Por ello, la mediación tecnológica cambia el paisaje de la prostitución femenina en contraste con el que se representaba en el mundo tangible, dotando a la mujer de más poder y autonomía. Se evidencia cierto control femenino cuando señala que ella "elegía al hombre y lo invitaba a chatear" (114), invirtiendo así el procedimiento tradicional del hombre que persigue y conquista a la mujer.

Al mismo tiempo hay otro cambio implícito en esta interacción y comunicación puesto que Lori no está sujetada en ningún cuerpo. Con el Internet como vehículo de comunicación, el sitio sexual o la manera de contejar, adquiere una dimensión más cerebral. Se basa en la comunicación verbal y no en el contacto sexual donde la atracción depende más de la física. "El chat" se convierte en un intercambio sensual y erótico "un sensual y provocador, promesta lujuria y ofrenda felicidad a cambio de una tarifa razonable que no admite cambio" (114). Aygul, se revela la necesidad de dialogar con el cliente para la excitación sexual, a diferencia del arquetipo tangible donde la mujer es simplemente una cosa o bruja lascivia explotada y explotadora y cosificada así que es lasciva y cuerpo. Es decir, con el arquetipo tangible, se hace referencia físicamente a la lascivia de la mujer y no a su capacidad de comunicar. La referencia a la personalidad femenina en "Puras Virtual" parece nueva, pura, para relacionarla y humanizarla, de modo que la adaptación de la tecnología se presta nuevamente a la evolución de la

cuando se dice "a cambio de una tarifa razonable que no admitía cuotas" (14), se hace hincapié en el hecho de que Luz tiene o hace parte de un negocio. Con la tecnología cada transacción es eficiente, mediatizada e impersonal, exagerando el concepto del profesionalismo de Luz y ligando su profesión más a la ideología capitalista. Por otra parte, sin embargo, en Luz hay una aparente contradicción de un concepto del marxismo feminista. Según éste el problema fundamental de la desigualdad entre los géneros remonta al problema de la producción y la propiedad. Las mujeres forman una parte separada y explotada de la fuerza laboral. El capitalismo perpetúa la dominación masculina en la esfera pública y la socialización femenina en la esfera privada. Por tanto, el capitalismo refuerza los papeles genéricos que benefician al hombre y reprimen a la mujer (Guettel 2-30). Pero Luz parece haber superado este proceso. En una sociedad donde la pobreza crecía y la mujer estaba doblemente marginada, la prostitución la ayudaba a Luz evadir la ruina económica, catalizada y acelerada por el neoliberalismo. Entonces, a partir de la tecnología informática consigue el poder económico y social y la capacidad de superar su estrato social. Al final, ella alcanza un nivel más acomodado, simbolizado por su tarjeta golden, coherente con la doctrina del capitalismo según el cual cualquier persona puede tener éxito. Para el marxismo feminista, sin embargo, será una figura paradójica. Es que al acceder a la tecnología empujada por "la inclinación de sobrevivir" la prostitución parece haber evolucionado de acuerdo con el neoliberalismo, o sea con la condición contemporánea donde el tiempo comprime el espacio y abre al mercado a los que tienen acceso a la nueva tecnología.

La ideología neoliberal encontrada en la historia de Luz se enfatiza mediante la supresión de todo romanticismo e intimidad en la actitud de la prostituta convirtiéndola

en un símbolo del capitalismo neoliberal. El romanticismo y la intimidad se borran a raíz de la atención prestada al dinero y la sistematización de su profesión. Primero, el Internet y la tarjeta de crédito crean una distancia entre el cliente y Luz, quien no debe tener contacto físico o real con los clientes hasta que se acueste con ellos. Irónicamente, ella considera que el dinero es "sucio" y no quiere tocarlo: "no quería recibir dinero de sus manos, la exasperaba el contacto con esos papeles sucios y manoseados" (14-15). Además, el hecho de que su tarifa "no admitía cuotas" y Luz recibía su pago semanalmente exagera el aire de profesionalismo de Luz (14). Su versión de la prostitución es muy premeditada, organizada y económicamente lucrativa. Es un verdadero negocio capitalista. En resumen, la incorporación de la tecnología se presta al mejoramiento y a la impersonalización de la profesión de Luz. Ella se convierte en una figura anónima o sea propietaria de un negocio exitoso y un producto comercializado.

Aunque la tecnología puede impersonalizar a su profesión y apagar cualquier llama de pasión, la verdad es que Luz sigue siendo ser humana y no puede, por tanto, suprimir su romanticismo. Aunque Aquiles García de Andines es un cliente, Luz se enamora de él, mejor dicho, de su sueño de él. Cuando deja que los sentimientos intervengan en el mundo del negocio, Luz pierde su poder y su autonomía y acaba rota emocionalmente. Ella abre la puerta a "otros cuatros chicos de la edad del primero", quienes son el Aquiles García de Andina con que ella se enamoró (24). En aquel momento se rompe el corazón y su sueño por el amor verdadero desaparece. No obstante, ella todavía cobra para mantener la ilusión del profesionalismo y distancia entre ella y los clientes y esconder sus verdaderos sentimientos, pero no puede suprimir su dolor: "Buscó un lugar privado y los hizo pasar de a uno por vez. Con los ojos cerrados hizo el amor

con cada uno de ellos y trató de que ninguno notase cómo una única lágrima rodaba por la mejilla, creando una recta perfecta que terminaba en su mentón que ahora temblaba" (24). El acto sexual la deshumaniza y se siente humillada cuando sale del apartamento. Después de acostarse con el grupo de adolescentes, ella cierra la puerta y "sólo entonces unas carcajadas de hiena lastimaron sus oídos y cuando los chicos terminaron de reír hasta quedar ahogados, tirados sobre el piso, Luz ya estaba en su casa desarmando el monitor de su computadora, desnuda y abatida, buscando allí dentro su hombre perdido" (25). Estas descripciones finales usurpan el poder que Luz exhibía al principio del cuento y la convierten en una mujer caída, la que no se manifiesta en su condición económica, sino en la ruptura de su ilusión. Luz no es una mujer autónoma; está dolorida, perdida y aunque mantiene la esperanza de encontrar su amor verdadero, nos debemos preguntar si es tan diferente al final de la mujer tanguera.

Puerto Apache

La tecnología, también, protagoniza el mundo de la prostitución en *Puerto Apache*. Sin embargo, en vez de darle un nivel de anonimidad y poder, facilitando su subida social, como en el caso de Luz, el Internet imposibilita su éxito y su movilidad social. De hecho, la tecnología es un factor que promueve la caída ya que sirve para propagar una imagen virtual de Guada cuya popularidad, al fin y al cabo, impide su avance. Ella no parece tener el "know-how" para sacar provecho de la tecnología informática. Guada pertenece a los bajos niveles sociales y ha venido a Buenos Aires para mejorar su vida. Sus circunstancias nos recuerdan el motivo tanguero popular de la mujer inmigrante que viaja a Argentina en busca de una vida mejor. A diferencia de ella, en vez de rendirse a la

ciudad, Guada se rinde a la tecnología. Por ello, el mundo neoliberal globalizado y el Internet han cambiado la cara de la prostitución y la han trasladado desde la calle a un espacio cibernético donde la normatividad social sirve como obstáculo.

Aunque Guada aparece infrecuentemente en el texto, su presencia deja un gran impacto que hace hincapié en la lucha económica femenina donde la imagen de la prostituta no está idealizada por su afluencia (como en el caso de Maru). Ya que Guada es la novia del padre de la Rata, quien está herido y en el hospital, ella entra la trama como familiar o amiga y no como prostituta y sólo después sabemos de su profesión y su situación. En efecto, el hecho de que se presenta primero como novia y después como prostituta, la humaniza y diluye los prejuicios y los estereotipos que se suele tener de las prostitutas. Sin embargo, cuando la Rata divulga los detalles de su vida, es evidente que ella perpetúa el estereotipo de la mujer extranjera que va a la ciudad y acaba prostituyendose para poder subsistir o mejorar su situación económica, tanto la propia como la de su familia. Las primeras referencias a Guada, se remiten a su mamá: "Llegó hace tres meses. No tiene padre. La madre es correntina. Se llama Isabel, creo, es fanática de Tránsito Cocomarola. Se hicieron una casita un poco más allá del bar de López. La madre es sirvienta por horas" (79). Guada trabaja de strip-tease, se prostituye y sale en la red pero "por más que ella pueda ayudarla la madre todavía no quiere dejar de laborar" (80). Aunque Guada quiere salvar a su madre de la explotación y se vende para ganar dinero suficiente de modo que no tenga que trabajar, la situación económica es tan deprimida que su madre no puede correr el riesgo de dejar de "laburar".

> Nunca se sabe, dice la madre de Guada, vamos a esperar un poco más. Y sigue de sirvienta por horas en Palermo y Barrio Norte. Cinco pesos la hora, le pagan, más el transporte. Hay meses que llega a 600 pesos. Trabaja como una burra, dice Guada, no hay derecho. (80)

Una comparación entre el contexto económico de Guada y el de su madre muestra un ascenso social, por lo menos, desde la perspectiva de Guada. Aunque su madre tiene un empleo "legítimo", Guada cree que la explotación excede la propia, y por eso prefiere prostituirse para apoyarla. Entre las dos se evidencia una jerarquía en el estrato pobre de la sociedad puesto que Guada ve su profesión como fuente de libertad.

Encontrándose en una situación económica desesperada, Guada incorpora la tecnología a su profesión. Tan pronto como ella figura en el texto, se menciona las fotos de ella en la red que llegan a tener un papel significativo porque serán en cierta forma una especie de obsesión de la Rata quien vuelve a hablar de ellas varias veces. Su preocupación por las fotos hace hincapié en la globalización de esa tecnología y como se ha infiltrado en todos niveles de la sociedad. Guada parece ser de orígenes humildes y a pesar de que ella intenta aprovecharse de esa tecnología, ésta no la beneficia económicamente ni la ayuda a elevarse socialmente. La primera vez que la Rata se refiere a las fotos y el Internet se subraya la eficacia de esa tecnología y el profesionalismo que le otorga a Guada. Cuando él evoca el recuerdo de haber visto las fotos, la disposición de su descripción repite lo que había visto en la pantalla como si estuviéramos leyendo o viendo el mismo sitio del web:

Guada
Altura: 1.75
Medidas: 93-60-93
Edad: 21 años
Infierno azabache
Cumplir tus fantasías
Nivel Ejecutivo
Atención a parejas
Horario: Full Time (80)

Después de exponer estos detalles personales, comenta: "Y parece el teléfono. Vos llamás y hacés las transa. *Fácil. Directo. Impecable*" (80; énfasis mío). Sus comentarios expresan como la tecnologización de la prostitución sirve para facilitar la profesión, haciéndola supuestamente más accesible y más eficaz. Aunque sea así, Guada deja de salir en la red, afirmando que no es un negocio lucrativo para ella: "Ya no estoy más en Internet [...] no es negocio para mí" (153), dice.

Comparando el éxito de Luz con la incapacidad de Guada de sacar beneficios del Internet, nos preguntamos cuál es la diferencia entre ellas y por qué tuvieron resultados tan distintos. En vez de ser una tecnología que realza el profesionalismo y la anonimidad, dando como resultados un aumento en la autonomía femenina y una ganancia económica, el Internet es una herramienta para Guada que impone la subyugación. Retomando la teoría de Harvey, notamos su explicación de la complejidad del mercado global. Hay que ser flexible para manejarlo o capacitado para analizar el mercado y prever el futuro. En sus palabras, "indeed, learning to play the volatility right is now just as important as accelerating turnover time. This means either being highly adaptable and fast-moving in response to market shifts, or masterminding the volatility" (Harvey 287). A pesar de que Guada adopta la tecnología, no se adapta al mercado. En contraste con Luz, la red no la ayuda a construir una imagen ejecutiva y elegante, sino que perpetúa la objetificación. Ella no sabe explotar la tecnología en su propio beneficio y, por eso, al fin y al cabo, ésta la explota a ella.

La explotación que Guada sufre es explicita: se ha hecho fotografiar en posturas pornográficas que los chicos del barrio han visto a través de la red. Aunque la nueva media informática promete cierto nivel de poder y anonimidad, la promesa no se cumple

en el caso de Guada. Hasta los chicos del barrio reconocen la naturaleza destructora y represora de las fotos y no pueden reconciliarlas con la imagen real de Guada. Cuando la Rata la conoce por primera vez dice "también aparece en Internet. Yo la vi. Hay fotos de ella. Las ves, ahí, y la veo, ahora, acá, y no se puede creer" (79). Guada en persona y la de las fotos no se encajan. Las fotos la objetifican y le quitan su personalidad en contraste con lo que se dice de ella en el relato, donde se le atribuye mucha individualidad. En realidad, su personalidad eclipsa su mera belleza, o sea su sexualidad. Por eso, la Rata y los otros chicos no pueden aguantar la deshumanización de Guada en la red y dejan de aludir a las fotos o pensar en ellas. La Rata cuenta, por ejemplo, que la carga sexual manifestada a través de las fotos es muy explícita, suficiente para excitar a los chicos: "reconozco que algo se me movía entre las piernas cuando miraba las fotos con Cúper y con Morales, el pibe que labura en Constitución" (153). Luego, dice "nunca más volvimos a ver esas fotos. Ya ni siquiera hablamos de eso. Como si nos hubiésemos arrepentido o como si se tratara de una cuestión de respeto" (153). Esta yuxtaposición de su actitud de antes y después de conocer a Guada, subraya como la tecnología deshumaniza a Guada y quizás interfiera en su capacidad de prostituirse. Guada no puede ser a la vez la de las fotos y la del barrio.

A la luz de lo anterior, concluimos que la tecnología conocida por su eficacia y por ser símbolo del desarrollo económico, no facilita o mejora el rendimiento profesional de Guada. Al contrario, parece catalizar su desaparición del barrio (de la novela) ya que después de decirle a la Rata que ha dejado de usar la red ella desparece de Puerto Apache y no figura más en el texto. Además, la Rata insinúa que sabía que el Internet sería un fracaso para ella. Guada le dice "Ya no estoy más en Internet" y él responde que "es

inevitable. [...] me imagino" (153). Esto da la impresión de que su fracaso es previsto o predeterminado. Al ligar la desaparición de la tecnología a la desaparición de Guada de Puerto Apache quisiéramos subrayar la naturaleza compleja y el beneficio transitorio de la tecnología con respecto a la prostitución. Guada no sabe manejar la volatilidad del mercado posmoderno, o sea adaptar la tecnología en su beneficio. Como explica Harvey, para asegurar su sitio en el mercado posmoderno hay que ser flexible para aguantar los cambios del mercado o saber explotar el mercado a cortos plazos. Aunque Guada usa la tecnología por un tiempo corto, no se aprovecha de ella. Desgraciadamente, la emplea sólo para estar al tanto de los tiempos, y encuentra que es usada en su contra, facilitando su caída en vez de su movilidad económica.

En contraste con Guada, la tecnología no tiene un papel significativo en el mejoramiento o estancamiento de la situación económica de Maru. Coherente con el arquetipo tanguero, ella se disfruta de una vida lujosa gracias a su capacidad de manipular a los hombres para realizar sus deseos adquisitivos. Aunque no gira por las calles, se vende de una manera que le permite vivir bien. Tiene apartamento, buena ropa, muebles y mucho más porque se entrega a un hombre poderoso y rico. Es una versión contemporánea de la mantenida en la que encontramos una replica moderna de la figura tradicional que se encuentra en los textos de tango.

Ante todo, Maru es una mujer excepcionalmente bonita que vive en una sociedad económicamente desesperada, donde "nadie tiene trabajo" (69). El texto enfatiza su belleza en varias ocasiones y como la usa para sobrevivir. La Rata, por ejemplo, la describe como "flaca, alta, impresionante, Maru siempre tuvo impacto" (28); luego dice "me acuerdo del vestidito que usaban todas las pendejas de la promo y del vestidito de

Maru, que era igual, pero que a ella le quedaba mejor porque Maru tiene un lomo espectacular" (40). Ella se destaca de las demás porque tiene una belleza que la asegura la libertad económica. Usa la sexualidad, como su contraparte tradicional del tango para sacar provecho económico de los hombres. Aunque en la época de la novela Maru ya ocupa un puesto acomodado, ella ha alcanzado este nivel gracias a la receta tanguera, paso a paso, empezando a los 17 años:

> La carrera de Maru empezó a los 17 años cuando terminó la nocturna. Largó los books y empezó con las promos. [...] A los 20 añitos sirvió mesas en un par de bares y pizzerías de Retiro, esos híbridos con nombres raros como en francés o en ruso, que se llenan de pendejos, drogones y pajeros. [...]A los 22 era recepcionista en un boliche asiático. De ahí pasó de maitre de otro emprendimiento. Y así. Tenía 24 pirulos recién cumplidos cuando el Pájaro la vio por primera vez. (24-25)

En un lapso de siete años, ella tiene varios empleos, cada trabajo mejor que el anterior. Aunque cada trabajo representa una pequeña subida social, no es hasta que conoce al Pájaro que puede fraternizar con los ricos. Es decir, Maru quiere vivir bien, y por eso hasta que conoció al Pájaro "andaba de promo en promo, de boliche en boliche" (43) en busca de su meta: autonomía económica. Cuando, por fin, la levanta el Pájaro, un jefe de pandilla y un hombre bien poderoso, "dueño además de tres bares y una disco [...] dos motos y un yate" (43), ella realiza su meta y entra un estrato social superior.

Aunque, como hemos visto en el caso de la mujer tanguera, la movilidad social de la prostituta suele ser ilusoria, Maru parece integrarse verdaderamente en otro nivel económico. Lo ejemplifica, sobre todo, la yuxtaposición social de Maru y la Rata. Cuando él visita el duplex de Maru, no se siente cómodo sino como ladrón (24). Habla de la pobreza de su madre y su abuela y su vida de planchadoras. Nunca ha podido entender el trabajo de esas mujeres hasta que visita el duplex de Maru:

> Me acuerdo de mi vieja, por ejemplo. Así de simple. Me acuerdo de la vieja de mi vieja. Una mina que se pasó toda la vida yugando para los otros. Planchadora, era. Y se mataba planchando camisas, manteles y sábanas. Ahora veo para qué hay que planchar tanto las sabanas. Para que una chica como Maru meta en su bulín a un loquito de Puerto Apache que se seca los mocos en las fundas de las almohadas. (24)

Ahí, se hace hincapié en dos estratos sociales extremos. Aunque la Rata parece representar el estrato pobre y Maru encarna el rico, la realidad es que ambos tienen los mismos orígenes humildes. Maru se escapa de su clase social y reinventa a si misma de acuerdo con los códigos de otro nivel social. Obviamente, su subida es convincente porque hasta la Rata es convencida de su nueva posición en la sociedad. Desgraciadamente, sin embargo la realidad es que no hay seguridad social permanente para Maru. Como nos revela el desenlace, Maru es cómplice en el asesinato del Pájaro y acaba casándose con su rival, Walter Monti. A pesar de que Maru parece tener una vida bien acomodada y una posición segura y aventajada con el Pájaro, sigue intrigando para irse al final. Al volver a la receta tradicional tanguera donde la mujer persigue su autonomía económica paso a paso, la fachada de seguridad económica que Maru sostiene anteriormente se destablece.

Vivir afuera

Mariana, en *Vivir afuera*, en cambio, no refleja ningún deseo de obtener ascenso social alguno. Se supone que prostituye motivada por la libertad de expresarse y la diversión y no sólo por el beneficio económico. Desde su primer encuentro con Wolff hasta el desenlace de la novela, Mariana critica a Wolff y su obsesión por el dinero. Durante su primera conversación casual, por ejemplo, cuando Mariana pregunta a Wolff si se siente viejo, él responde "Sí…Cuando no tengo plata sí…Con plata valga treinta años

menos…O veinte años por lo menos" (100). Justo después, cuando ellos están en el apartamento de Wolff, él reintroduce el tema y dice "resulta que hoy tengo que cobrar un cheque y entonces no puedo diferenciar si lo que siento es por vos o por lo contento que me pongo las pocas veces que en el año cazo unos mangos" (125). Con estas palabras Mariana se enfada y grita "Ya pudriste todo: ¡vuelta con tu trauma de la guita…!"(125). Estas reacciones continúen, exageradas, hasta que Mariana compara la obsesión de Wolff del dinero con una enfermedad: "—Gil está infectado del virus de la guita" (239). Puesto que Mariana le molesta mucho el tema del dinero y regaña a Wolff por su comportamiento, se puede creer que a ella no le importa el dinero.

A primera vista Mariana, es convincente en su actitud de persona despreocupada por el dinero; sin embargo, la verdad es que ella sí se preocupa mucho por él. Es mujer y, como refleja el siguiente texto, ocupa una situación económica inferior:

> —¡Guau! Ahora me avivo que justo ahí atrás queda ATC. Yo venía a veces a ATC, para un programa que graban, de moda… Me hicieron venir como diez veces y me pagaron la mitad porque el programa nunca salió al aire… ¿Te digo Wolff o te llamo Gil?
>
> —Mirá Gil… A mí lo único que me interesa es pasarla bien. Y no te hablo de guita… Pasarla bien es no comerse una pálida diferente todos los días…
>
> —Sí loco… Ya sé que vos estás en la misma. Pero es distinto… Vos no sos mina para empezar.
>
> —Uy… no me vuelvas a hablar de la guita… ¡Tenés un trauma con eso!
>
> —Porque para empezar vos no sos mina y vivís aquí… Además… No sé…Tenés relaciones… Entrás bien… Una mina entra bien siempre y cuando se la quieran voltear… Si no, te ponen cara de orto y te dan salida.
>
> —¿Cuánto vale este depto? ¿Medio palo? Calculá que yo para pagar las cuatro lucas de alquiler que debe valer y todos los gastos tendría que abrir las gambas cuatro veces por día durante todo el mes… ¿Entendés eso? (129-30)

Aunque ella proclama que "lo único que me interesa es la falopa y pasarla bien, hago gatos porque no tengo guita, pero si tengo guita, más ganas me vienen de meterme en un

boliche así y levantarme un punto" (96), demuestra que sí la acosa una necesidad económica y que le gustaría ocupar un estrato social superior, pero no puede. Su fachada de satisfacción frente a su posición social, parece ser la resignación frente a su destino económico. Con ella, somos testigos de la fuerte realidad económica femenina y la diferencia entre los géneros. Por supuesto, el hombre sufre económicamente, pero la realidad es que la mujer tiene más para superar.

Aunque podemos leer en la actitud de Mariana su resignación frente a su destino económico, tiene un verdadero deseo de vivir mejor. Aunque Mariana nunca confiesa que quiere asociarse con políticos; el dato se nos comunica a través de un monólogo interior de Suzi:

> Pero Mariana quería hacer gatos con los políticos de La Plata en aquellas reuniones que empezaban a las dos de la mañana, cuando los tipos venían medios borrachos de cenar, para pasarse un día entero o hasta un fin de semana cambiándose las mujeres, [...].
>
> Por eso siempre quería ir y cuando se enteraba de que Piero o el Pichi habían estado buscando mujeres en Bernal para alguna reunión en La Plata protestaba y se largaba a llorar. (22)

Desgraciadamente, Mariana no puede asistir a las reuniones porque está marcada por "la pudrición total" creando que tiene sida. Por cierto, se puede argumentar que sólo ambiciona trabajar con los políticos para ganar más dinero; sin embargo, la realidad es que si trabaja en estas reuniones, su estatus de prostituta se mejorará y tendrá más posibilidades sociales. Además, si su verdadera única preocupación es pasarlo bien, los políticos no tendrían tanta importancia para ella.

Ligada a su deseo de afiliarse con los políticos es su obsesión con el envejecimiento. A través de la novela, ella expresa que no quiere llegar hasta los treinta. Su miedo de envejecer refleja, por una parte, la inseguridad económica femenina y, por

otra, el hecho de que la sobrevivencia todavía depende de la belleza. Sin seguridad económica Mariana acabará siendo "una reventada que llora y se amarga en una casa planchándole la ropa a un negro" (96). La imagen de la mujer humilde quien lava y plancha la ropa, es un motivo popular tanguero, donde la hija, en busca de una vida mejor, sale de su casa abandonando a su pobre mamá quien pasa la vida, honradamente, planchando y llorando. Aunque trágico, exagerado y contextualizado en los tiempos modernos, este motivo se ha convertido, pues para Mariana, en una paranoia cultural. Asociándose con los políticos privilegiados, ella tendrá más seguridad; pero, se resigna a su situación afirmando que "yo no voy a llegar a los treinta... Estoy segura de que no voy a llegar a los treinta" (100). Su declaración se parece a una mantra personal que le tranquiliza frente a una amarga realidad social. Además, posteriormente, cuando Mariana agrega que "para los hombres, después de los treinta cualquier edad es lo mismo" (100), hace hincapié en la disparidad entre los géneros sexuales. Para las mujeres la movilidad social es difícil, limitada y sólo tiene lugar durante una ventana pequeña del tiempo mientras que para los hombres no hay restricciones impuestas.

Otros factores que dificultan la movilidad social femenina tienen que ver con el alojamiento, ya que la identidad de la mujer cosmopolita se extiende hasta el hogar. Primero, en el encuentro con Wolff, Mariana da una larga explicación, como si fuera justificándose de todos los sitios en que ha vivido. Mariana da la impresión de ser de un lugar donde la gente trata de "mantener cierta dignidad" (72). Wolff adivina que ella es de Ramos Mejia, aunque no es el caso. Pero antes de responderle en detalle, titubea. Los detalles que ella expone subrayan las diferencias entre las periferias de Buenos Aires y el centro, señalando que la riqueza todavía se acumula en la capital o el centro:

> Y empezó a contar que era del barrio de Retiro, que siempre había vivido en el barrio de Retiro, pero que la familia se había querido mudar desde Retiro a Florencio Varela (por los ruidos del centro, el padre ya era muy mayor) y que ella no se bancaba estar tan lejos. [...]
>
> Contaba que quería alquilar un departamento, pero que no aceptan las garantías porque los garantes—su familia—no tenían propiedades en la Capital. Entonces, por un tiempo había alquilado en un Apart Hotel, pero era carísimo y había mala onda con los vecinos y con los dueños... (72-73)

La capacidad de ascender socialmente se liga al hogar o a la vivienda, pero hay que mudarse a una parte de la sociedad que lo facilita si se quiere subir. Irónicamente, para mudarse hacía el centro, lo cual sería de más beneficio económico, se necesita capital. Por ello, la incapacidad de Mariana de subir a la alta sociedad no es sólo una función de su belleza o su condición física. Ella es de las periferias, literal y socialmente. Aunque no tiene el lujo de un apartamento en Buenos Aires, tiene uno en las afueras y vende su cuerpo para vivir allí, preguntándose si Wolff llegará a pagarle"Será la clase de tipos que después se entusiasman y ofrecen ayudarte a pagar el depto?" (86).

Esta noción nace del arquetipo tanguero de la mujer mantenida. Con sus encantos sexuales, ella puede asegurarse un buen estándar de vida con apartamento, ropa y a veces coche. Aunque Mariana quiere ser una mujer mantenida, no tiene los requisitos para serla. De hecho, su necesidad económica es tanta y su éxito de prostituta es mínimo que se acaba completamente degradada. Pichi lo expone cuando habla con Suzi diciendo que "Vos lo que querés es arrastrarte y a este paso vas a terminar como la Mariana chupando pijas en un sauna" (160). De ahí, se apunta que Mariana encarna la prostituta caída; por mucho que se esfuerce, no puede subir socialmente. La prostitución le sirve para sobrevivir y le da cierta libertad en el mundo de drogones y boliches. Económicamente, su vida es insegura, lo que nos recuerda que la prostitución es difícil y no tan lucrativa como en los casos de Luz y Maru. Además, como leemos más delante en Vivir afuera la

prostitución está en aprieto porque el rendimiento económico se ha deteriorado con el tiempo:

> —Ya no queda ni una mina que pueda sacar más de trescientos o cuatrocientos mangos la noche... Antes sí... Pero ahora ya todos los giles se avivaron... Hay minas de mil y de dos mil, pero eso nada más que las que dan cartel... Tienen que aparecer en una propaganda, o en una novela de la tele... Entonces van los giles y garpan mil por una mina que no vale nada, para sacar chapa de famosos y después ir correteando que se curtieron a la chica de la propaganda de Gatorade... El Piero te hizo el verso... La minita se la cree y después termina yirando en una esquina por cincuenta pesos... (186-87)

El fracaso de Mariana como prostituta se extiende a la sociedad entera e indica como la propaganda y la globalización ha interferido en este negocio. Hasta las mujeres muy bellas con reputación de famosas no pueden sacar frutos permanentes de la profesión. Mariana, encarna, pues, la condición femenina neoliberal de su clase y refleja como la prostitución del siglo veintiuno se ha hecho más competitiva y explotadora que antes de modo que resulta casi imposible usarla como medio para alcanzar un estrato social superior para la que viene de los sectores bajos. Además, no podemos olvidar que esta condición contemporánea reproduce la del motivo tanguero de la mujer caída. Aunque Mariana todavía es joven, nos podemos imaginar o rellenar la narrativa de su vida. Si puede alcanzar vivir hasta los treinta, más probablemente acabará como la típica prostituta tanguera: pobre, amargada y sola en un rincón o a la salida de una discoteca.

Conclusión

Como hemos visto, el arquetipo tanguero de la prostituta es un estereotipo fijo elaborado en un momento crítico de la historia de Argentina. Su configuración, aunque variada, casi siempre personifica y transmite el misoginismo del siglo veinte que busca confinar a la mujer a sus roles domésticos tradicionales de madre y de esposa. Sin embargo, la autonomía femenina, nacida de la industrialización masiva, ponía en peligro la estabilidad de roles atribuidos según la convención histórica a los géneros sexuales. Por ello, frente a estos cambios, el arquetipo tanguero, metódico en su construcción, fue construido con el objetivo de desacreditar el nuevo comportamiento femenino a raíz de su entrada a la esfera pública. El patriarcado manipuló la representación de la mujer para propagar la idea de que la libertad nuevamente gozada por la mujer moderna fue, de hecho, un atributo de una figura devastadora y mala: la prostituta. Mientras que el estereotipo de la prostituta fue el vehículo empleado para metaforizar la inseguridad y el control masculinos sobre la nueva sexualidad, movilidad y consumo femeninos, el tango transmitía esta ansiedad social a toda la sociedad para convencer a la mujer argentina que la nueva liberación, aunque atractiva, provocaría, ineludiblemente, un fin trágico.

Esta visión fatalista configurada en el arquetipo tanguero se encuentra diluida en la representación contemporánea de la prostituta. Es decir, puesto que en la imagen literaria de la prostituta se reflejan los vestigios de su homólogo histórico, existe todavía en ella un trasfondo de misoginismo en la representación del mismo tipo social que busca deshumanizarlo y controlarlo. No obstante, en la figura de la prostituta contemporánea se introduce una autonomía que le permite expresarse y enfrentar al hombre. Además, aunque en el arquetipo tradicional se relaciona el poder femenino con la sexualidad y su

deseo con la movilidad social y el consumo, en la imagen más reciente de la prostituta su poder se manifiesta de maneras más diversas que rechazan la estereotipificación y dejan de ser unidimensionales. La construcción de la prostituta contemporánea no es tan metódica, sino más flexible, de modo que se la redefine en relación con el ambiente económico-social neoliberal. Mientras persisten las huellas de la mano masculina invisible que intenta controlar el comportamiento femenino, el nuevo contexto neoliberal le permite más espacio para ejercer su autonomía y más posibilidades de expresarse y luchar contra el patriarcado. Por eso, en las tres obras de ficción que hemos examinado, se refleja cierto antagonismo entre la configuración de la prostituta tanguera y la contemporánea además de deshacerse ciertas semejanzas. No obstante, a pesar de que las representaciones literarias más recientes se asemejan porque en ellas se manifiestan una autonomía femenina contemporánea, no existe una sola versión de la autonomía contemporánea determinada y estereotipada.

Mariana, personaje de *Vivir afuera* y la figura más matizada del grupo que hemos estudiado, encarna la amarga realidad de la lucha femenina. En ella, se ve claramente la dicotomía entre el género masculino y el femenino y como ella debe negociar y luchar para redefinir la sexualidad femenina con respecto a la masculina. Por otra parte, aunque Mariana es espontánea e intenta adaptarse a los nuevos medios sociales, no alcanza ascender a otro estrato social superior. Su fracaso, en nuestra opinión, se relaciona con su incapacidad de participar adecuadamente en el mercado. Pese a sus esfuerzos, no tiene los recursos económicos necesarios para consumir ávidamente, como se exige en la sociedad global y neoliberal.

Guada, tanto como Mariana, refleja el lado duro de la prostitución. En ella hallamos más vestigios del arquetipo tanguero y parece ser una clara continuación de su homóloga tradicional. Sin embargo, aunque sigue el paradigma tanguero, su sexualidad se encuentra más redondeada y explícita. En efecto, Guada sirve para humanizar y contextualizar mejor el estereotipo de antes. Aunque ella implementa la nueva tecnología de acuerdo con los nuevos códigos sociales, no logra superar su situación económica. De hecho, parece que el mercado globalizado con sus nuevas tecnologías impide su éxito profesional.

Maru, igualmente, es una extensión del arquetipo tanguero de la mujer mantenida y manipuladora. La representación no se desvía tanto de la histórica y ella parece inmune a las nuevas normas sociales encontradas en la contemporaneidad. Para superar su condición humilde y alcanzar un sector más acomodado, no le hace falta acudir a la nueva tecnología. Por eso, es la duplicada del arquetipo tanguero no obstante los cambios ocurridos en el mundo que la rodea. Sin embargo, el narrador masculino, en vez de desecharla como mala, comprende su libertinaje sexual, lo que la suaviza algo reduciendo el impacto de algunos de los elementos estereotipados negativos asociados con la prostituta mantenida. El cambio en la perspectiva del narrador es significativo, además porque, en contraste con la tanguera tradicional, se autoriza la autonomía femenina en vez de condenarla.

De todos los personajes examinados Luz es el único procedente de un texto escrito por una mujer. Sin embargo, en vez de presentarla únicamente como mujer autónoma y unidimensional, en ella se refleja la vulnerabilidad femenina a causa del romanticismo propio. Por un lado, Luz es autónoma e emplea una tecnología que podrá

hacer avanzar su situación social; es un ser humano cuyo sentimentalismo provoca el dolor. La contradicción entre su autonomía y vulnerabilidad redondea su personalidad y desafía las representaciones más tradicionales donde el poder sexual casi siempre se equipara con la maldad. Además, su fin trágico señala que, a pesar de ser una imagen matizada y convincente de la mujer autónoma, Luz está sujetada todavía a la misma explotación de sus predecesoras.

En resumen, aunque Mariana, Maru, Guada y Luz se destacan todas por su sexualidad explícita y fuerte personalidad, no se conforman con el mismo modelo de autonomía femenina contemporánea. En ellas se refleja una sociedad en transición, aunque esta transición no desestablece específicamente su rol genérico sino el rol del ciudadano en el mundo globalizado. Luz y Maru tienen éxito económico mientras que Guada y Mariana sufren y luchan para acabar rotas económicamente. El éxito profesional y social tiene menos que ver con el género sexual y la inversión de papeles sociales y más con la capacidad de sobrevivir en un espacio global. Además, en este espacio la autonomía femenina no está marcada tan automáticamente de mala, de modo que la mujer puede ser a la vez autónoma y vulnerable, autónoma y romántica, o autónoma y débil. Estas nuevas combinaciones desestigmatizan y complican la imagen de la prostituta y la humanizan. No obstante, en esta nueva humanización del arquetipo de la prostituta, persiste la impronta imborrable de sus antecedentes que hacen hincapié en la subyugación femenina y en la calidad ilusoria de sus aspiraciones. Aunque la figura contemporánea está mejor armada para enfrentar el mundo y tiene una personalidad más redondeada, ella no puede escapar del destino de sus homólogas tradicionales y sufre el fin trágico e ineludible que caracteriza los textos tangueros. De ahí nace cierta

contradicción. La imagen contemporánea de la prostituta expresa, por un lado, como ésta se ha adaptado a la nueva sociedad neoliberal, mientras por otro se perpetúa en ella la objectificación femenina nacida de la configuración tradicional construida durante la época de la primera industrialización argentina.

Bibliography

Archetti, Eduardo P. *Masculinties: Football, Polo and the Tango in Argentina.* New York: Berg, 1999.

Alexander, Priscilla. "Prostitution: A Difficult Issue for Feminists." *Feminism and Sexuality: A Reader.* Ed. Stevi Jackson and Sue Scott. New York: Colombia University Press, 1996. 342-357.

Becerra, Juan. "Historias del otro lado." *Revista Ñ.* 5 diciembre, 2006. < http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000/01/09/e-01001d.htm >.

Canclini, Nestor García. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización.* México: Editorial Grijalbo, 1995.

Caulfield, Sueanne "The History of Gender in the Historiography of Latin America." *Hispanic American Historical Review* 81 (2001): 449-490.

---. "Women of Vice Virtue and Rebellion: New Studies of Representation of the Female in Latin America." *Latin American Research Review* 28 (1993): 163-174.

Civale, Cristina. "Perra Virtual." *Perra virtual.* Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A.I.C, 1998. 12-25.

Cortés, Rosalía. "Mercado de trabajo y género, el caso Argentino, 1994-2002." *Mujeres, pobreza y mercado de trabajo: Argentina y Paraguay.* Ed. María Elena Venezuela. Chile: Organización Internacional del Trabajo, 2003.

Feijoó, María del Carmen. "Las trabajadoras porteñas a comienzos del siglo." Ed. Armus Diego. *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social Argentina.* Buenos Aires: Sudamericana, 1990. 281-311.

Fogwill, Rodolfo Enrique. *Vivir afuera.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

Guettel, Charnie. *Marxism and Feminism*. Kitchener: Charnie Guettel and Canadian Women's Educational Press, 1974.

Guy, Donna J. *Sex and Danger in Buenos Aires*. Lincoln: University of Nevada Press, 1991.

---. "Women, Peonage, and Industrialization: Argentina, 1810-1914." *Latin American Research Review* 16 (1981): 65-89.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity.* Cambridge, NA, and Oxford, UK: Blackwell. 1989.

Hollibaugh, Amber."Desire for the Future." *Feminism and Sexuality: A Reader.* Ed. Stevi Jackson and Sue Scott. New York: Colombia University Press, 1996. 224-247.

Holland, Janet. Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe and Rachel Thomson. "Pressured Pleasure: Young Women and the Negotiation of Sexual Boundaries." *Feminism and Sexuality: A Reader.* Ed. Stevi Jackson and Sue Scott. New York: Colombia University Press, 1996. 248-262.

Jackson, Stevi and Sue Scott. "Sexual Skirmishes and Feminist Factions: Twenty-Five Years of Debate on Women and Sexuality." *Feminism and Sexuality: A Reader.* Ed. Stevi Jackson and Sue Scott. New York. Colombia University Press, 1996.

Keeling, J. David. *Contemporary Argentina: A Geographical Perspective.* Boulder: Westview Press, 1997.

Jean Kilbourne. *Can't Buy My Love: How Advertising Changes the Way we Think and Feel.* New York: Simon and Schuster, 1999.

---. *Killing us Softly*. Dir. Sut Jhally. Northampton: Media Education Foundation, 2002.

Koedt, Anne. "The Myth of the Vaginal Orgasm." *Feminism and Sexuality: A Reader*. Ed. Stevi Jackson and Sue Scott. New York: Colombia University Press, 1996. 111-116.

Lloyd-Sherlock, Peter. "Policy, Distribution, and Poverty in Argentina Since Redemocratization." *Latin American Perspectives* 24 (1997): 22-55.

Marting, Diane E. *The Sexual Woman in Latin American Literature*. Florida: University Press of Florida, 2001.

Martini, Juan. *Puerto Apache*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

MacEwan Scott, Alison "Women in Latin America: Stereotypes and Social Science." *Bulletin of Latin American Research* 5 (1986): 21-27.

Romero, Jose Luis. *A History of Argentine Political Thought*. Stanford: Stanford University Press, 1963.

Romero, Luis Alberto. *A History of Argentina in the Twentieth Century*. Trans. James P. Brennan. University Park, The Pennsylvania State University Press, 2002.

Sargent, Charles S. *The Spatial Evolution of Greater Buenos Aires, Argentina 1870-1930*. Tempe: Arizona State University, 1974.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.University of Minnesota Press, 2001.

Savigliano, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press, 1995.

Scobie, James R. *Argentina: Plaza to Suburb*. New York: Oxford University Press, 1974.

---. "Buenos Aires as a Commercial-Bureaucratic City, 1880-1910." *The American Historical Review* 77 (1972):1035-1073.

Shapiro, Stephen. "Globalization and Power: The Hidden Injuries of Consumerism." *Globalization with a Human Face*. Ed. Jung Min Chai, John W. Murphy and Manual J. Cao. Westport: Praeger, 2004. 47-64.

Solberg, Carl. *Immigration and Nationalism: Argentina and Chile: 1890-1914*. Austin: University of Texas Press, 1970.

Smith, C. William. "State Market and Neoliberalism in Post-Transition Argentina: The Menem Experiment." *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 33 (1991): 45-82.

Stearns. Peter. N. Consumerism *in World History: the global transformation of desire*. New York: Routledge, 2001.

Todotango. 5 diciembre, 2006. < http://www.todotango.com/spanish/main.html >.

Walter, Richard J. *Politics and Urban Growth in Buenos Aires 1919-1942*. New York: Cambridge University Press, 1993.